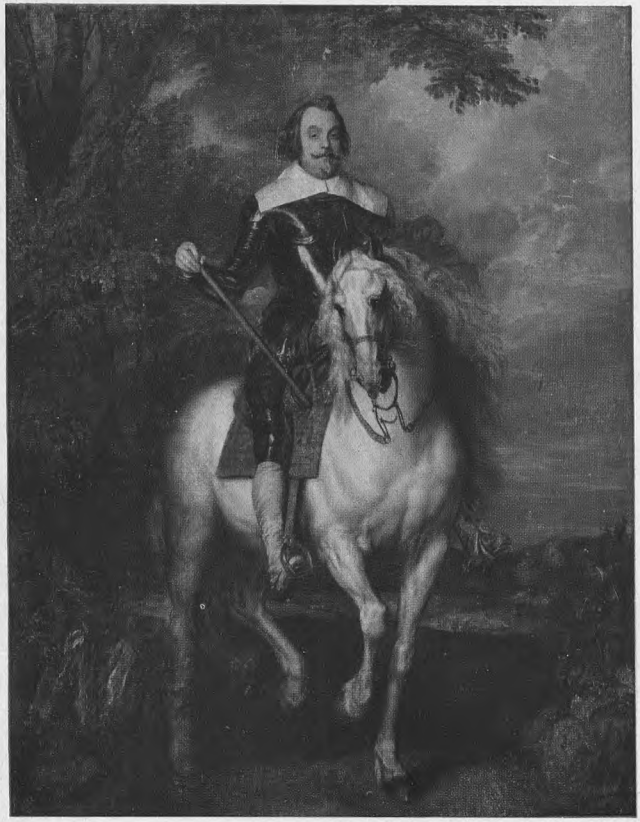
ARS UNA: SPECIES MILLE

STORIA GENERALE DELL'ARTE

6.

L'ARTE IN FIANDRA



A. VAN DYCK. — Ritratto di Francesco di Moncada

(*Museo del Louvre*).

L'ARTE
IN
FIANDRA

DI

MAX ROOSES

CONSERVATORE DEL MUSEO PLANTIN-MORETUS D'ANVERSA

PRIMA TRADUZIONE ITALIANA DI ART. JAHN RUSCONI

BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — EDITORE

*Quest'opera è pubblicata simultaneamente: in Italia, dall'*Istituto Italiano d'Arti Grafiche ; *in Inghilterra, da* William Heinemann ; *in Francia, da* Hachette & Cie ; *in Germania, da* Julius Hoffmann ; *in America, da* Charles Scribner's Sons ; *in Spagna, dalla* Libreria Gutenberg di José Ruiz.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche — Bergamo - 1931-IX

INDICE DELLE MATERIE

Cap. I. L'Arte dalle origini fino alla fine dell'Epoca Romanica (XII secolo) 1
Notizie generali sul paese, la razza, la storia. — Primi monumenti d'architettura. — La scultura. — La miniatura fino alla fine del XII secolo.

Cap. II. L'Arte fino al principio del secolo XVI 17
Architettura religiosa e civile: i mercati, i palazzi civici, le case. — La scultura: gli oggetti del culto, gli altari, le tombe. — La miniatura. — La pittura nel XV secolo.

Cap. III. L'influsso italiano nel secolo XVI 147
Architettura — Scultura — Pittura.

Cap. IV. L'Arte nei secoli XVII e XVIII 197
Architettura — Scultura — Rubens e la sua scuola.

Cap. V. L'Arte Belga nel XIX secolo 287
Architettura — Incisione — Scultura — Pittura.

Indice Alfabetico 329

Indice delle illustrazioni 338

Fig. 1. — Gand. — Il castello dei Conti (1180) dopo i restauri.

L'ARTE IN FIANDRA

Capitolo I.

L'ARTE DALLE ORIGINI SINO ALLA FINE DELL'EPOCA ROMANICA (XII SECOLO)

NOTIZIE GENERALI SUL PAESE, LA RAZZA, LA STORIA. — PRIMI MONUMENTI D'ARCHITETTURA. — LA SCULTURA. — LA MINIATURA SINO ALLA FINE DEL XII SECOLO.

Con la denominazione di arte fiamminga noi ci serviamo dell'espressione antica e consacrata per designare l'arte belga, poichè quest'arte non è solamente quella della contea di Fiandra, il più importante dei principati dei quali è composto il Belgio attuale, ma è anche quella di tutti questi principati, tanto del Brabante quanto del Limburgo, di Liegi e dell'Hainaut, di Namur e del Lussemburgo occidentale : in una parola, si tratta di tutte le provincie che costituiscono il regno del Belgio. Coi paesi che formano ora il regno dei Paesi Bassi, queste provincie portavano anch'esse, da tempo immemorabile, il nome di Paesi

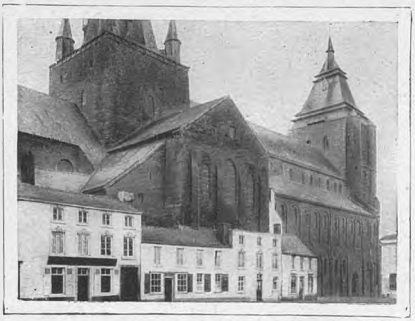


FIG. 2. — SOIGNIES.
COLLEGIO SAN VINCENZO.
(*Fot. Nels*).

Bassi, poichè facevano parte di quella bassa regione marittima dove sfociano i grandi fiumi del Nord-Ovest del continente europeo, la Mosa, la Schelda e il Reno. Esse sono situate ai confini della Francia e della Germania e la loro popolazione appartiene in parte alla razza germanica e in parte alla latina. Quando, nel cinquecento e nell'ottocento, i Paesi Bassi settentrionali furono separati dai meridionali, la parte latina rimase tutta intera al Belgio, mentre la parte germanica fu divisa fra il Belgio e l'Olanda. Il Belgio è un'espressione geografica che mutò di significato più volte nel corso dei secoli, e, insomma, questo paese deve sopratutto alla sua arte la sua vera omogeneità morale.

In questo modesto angolo di terra si sviluppò la scuola artistica della quale ci proponiamo di ricordare il glorioso passato. Nel corso dei secoli questo paese perdette continuamente parti più o meno importanti del suo territorio, ora da un lato ora dall'altro ; fu annesso a regni lontani o sottomesso a potenti vicini : i sudditi si rivoltarono contro i principi, le città si combatterono l'un l'altra, i borghesi lottavano contro gli artigiani. A malgrado della sua esistenza, sempre agitata e spesso minacciata, questo piccolo paese giunse ad occupare e a mantenere un posto brillante tra la civiltà d'Europa. Esso seppe meglio preservare l'autonomia della sua arte che l'integrità del suo territorio. Al Sud ed all'Ovest regnavano le formidabili civiltà della Francia e della Germamania, che minacciavano continuamente di assorbire il loro piccolo vicino. E invece di la-

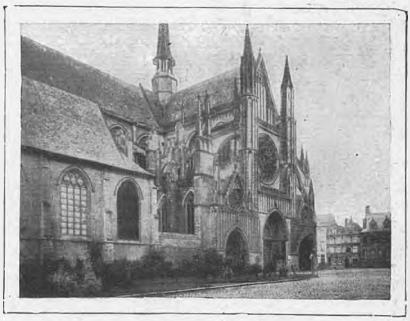


FIG. 3. — YPRES. — LA CATTEDRALE.
(*Fot. Nels*).

sciarsi annettere esso allargò il suo influsso e fece ammirare le sue creazioni molto al di là delle sue frontiere.

Mentre il suo commercio e la sua industria gli assicurarono ricche risorse, la sua arte lo mise più di una volta a capo dell'Europa: anzitutto al XV secolo, sotto i duchi di Borgogna, poi nel XVII sec., al momento stesso dei suoi disastri politici e materiali. Infine, dopo un secolo di profonda decadenza, il Belgio, a forza di perseveranza e d'energia, ha ricuperato la sua prosperità economica, ed esso riconquista oggi la sua antica fama artistica.

Fig. 4. — Tournai. — La Cattedrale. (*Fot. Nels*).

Durante i primi dieci secoli della nostra era, l'architettura non ha prodotto nel Belgio nulla che valga la pena d'essere ricordato. I ricordi che i Romani lasciarono del loro soggiorno nel nostro paese appartengono alla loro arte e non alla nostra: e nulla è rimasto delle chiese e dei monasteri costruiti sotto i Merovingi. I più antichi edifici che noi possediamo appartengono allo stile romanico, che fiorì in Europa fra il 900 e il 1150. Nelle chiese che ne rappresentano i saggi più notevoli, esso è caratterizzato dall'impiego dell'arco a pieno centro per le vôlte, le finestre e le arcate. I colonnati delle basiliche antiche sono sostituiti da pilastri o da fasci di colonnette che reggono archi sui loro capitelli scolpiti e che si prolungano talvolta fino alla vôlta stessa della chiesa. I due o tre piani di un edificio sono riuniti così dal prolungamento di questi fusti; al contrario delle costruzioni

Fig. 5. — Tournai. — Transetto della Cattedrale (xi secolo). (*Fot. Nels*).

FIG. 6. — LIEGI. — SANTA CROCE.
(*Fot. Degraeves*).

romane, la linea verticale tende a predominare sulla linea orizzontale. Una luce avara penetra dalle piccole finestre ad archi, mezzo nascoste nelle pareti laterali e nel muro superiore della navata centrale. Col loro transetto gli edifici hanno la forma di una croce latina. All'ingresso, sulla facciata, si ergono una o due torri di forma rotonda, ottagonale o quadrata, dai tetti a punta : talvolta le torri sono quattro, due alla facciata e due all'estremità del transetto ; una sola volta il loro numero è di cinque.

Le basiliche romaniche giunte fino a noi son fatte piuttosto per raccogliere un gran numero di fedeli che per mostrare edifici sontuosi. Non ne esiste più alcuna completamente intatta. Nel corso dei secoli esse furono ingrandite, decorate, adattate al gusto delle epoche successive. Le nostre chiese romaniche degne d'essere citate sono la cattedrale e la chiesa di S. Quintino a Tournai, la chiesa di S. Vincenzo a Soignies (965) (fig. 2), Santa Geltrude (principio dell'XI sec.) a Nivelles, S. Dionigi (987), le parti primitive di S. Giacomo (1014), S. Bartolomeo (1015) e Santa Croce (1030) a Liegi, S. Pietro di Ypres (fig. 3) e la chiesa di Harlebeke (1072). Il più antico di questi santuari è S. Vincenzo di Soignies. La costruzione ne fu cominciata nel 965, ma fu finito di costruire probabilmente nell'XI secolo. Il monumento nel suo insieme è un esemplare notevole dell'arte romanica per la purezza, la maestà e la regolarità delle sue disposizioni e del suo stile.

Nostra Signora di Tournai (fig.4) contiene parti romaniche che rimontano all'XI sec. Il coro, di stile gotico, fu costruito solo nel XIII; il portale principale, che

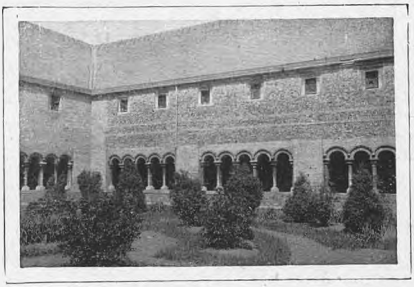


FIG. 7. — TONGRES. — CHIOSTRO ROMANICO.
(*Fot. Nels*).

nasconde la facciata primitiva, è del XIV. Il corpo della chiesa, la sua parte più antica, appartiene allo stile romanico ed è diviso in tre navate. Il triforium è composto di arcate a pieno centro. I transetti sono di stile assai diverso, più leggero e più fantastico. Là sopratutto l'architetto ha saputo affascinare senza turbare l'impressione solenne che deve produrre il luogo santo. Colonne alte o basse, massiccie o leggere, archi talora rialzati talora schiacciati, s'alternano con architravi rettilinei. L'architetto ha moltiplicato e combinato tutti questi elementi, in modo da produrre un insieme assai armonioso. La chiesa possiede cinque torri, che mostrano finestre nelle quali l'arco a pieno centro sussiste ancora accanto all'arco spezzato (fig. 5). Liegi possiede parecchie chiese costruite dapprima in stile romanico, ma che subirono tali trasformazioni nel corso dei tempi che non hanno più nulla conservato della costruzione primitiva. La parte più importante di queste vestigia romaniche consiste in uno dei due cori e nella torre della chiesa di Santa Croce (fig. 6).

Fig. 8. — Tournai. — Porta Mantile. (*Fot. Rousseau*).

Fig. 9. — Bastogna Fonte battesimale. (*Fot. Rousseau*).

Nessuna abbazia romanica ha sopravvissuto. Sono giunte fino a noi solamente alcune parti di chiostri, a San Bavone di Gand, a Nivelles e a Tongres (fig. 7). Quest'ultimo è il meglio conservato.

Il più notevole degli edifici civili rimasti è il castello dei Conti di Gand (fig. 1) che data dal 1180 e che si sta restaurando da qualche anno. La porta d'ingresso, fiancheggiata da due massiccie torri ottagonali, dà accesso ad una spianata dove s'innalza il formidabile torrione. Al disopra di questa porta le false finestre e le triplici arcate

Fig. 10. — Lettera L.
(*Vangelo*). (*Bibl. Reale di Bruxelles, 18383*).
(*Fot. van Damme*).

che sostengono le sommità delle torri formano un potente insieme di linee severe. Tra le rare case di quest'epoca che hanno sopravvissuto alla distruzione degli uomini e del tempo, bisogna citare la « casa detta Tappa » a Gand, con la sua larga facciata unita, della quale i due piani inferiori hanno finestre a pieno centro divise in due da una colonnetta. La cuspide è a gradini. A Tournai esistono ancora due case romaniche, ma sono molto rovinate.

Durante il periodo che durò tra la caduta dell'impero romano e le invasioni dei Normanni, le chiese furono ornate di pitture e di sculture delle quali disgraziatamente nulla è stato conservato : i pirati scandinavi hanno tutto distrutto. Al principio del X secolo le arti ripresero a vivere e subito apparvero opere di scultura. Verso questa epoca fu costruito nell'abbazia di Liessies, situata nell'antica contea di Hainaut, un mausoleo rappresentante un sarcofago sul quale è distesa una figura giacente. I portici delle chiese si inquadrano di bassorilievi rappresentanti scene bibliche. Uno di essi, molto bene conservato, e che rimonta all'XI sec., si trova nella chiesa di Santa Geltrude di Nivelles; vi si vedono episodii della vita di Sansone nei quali le figure sono ancora di un'arte rudimentale, ma la cui ornamentazione romanica è ammirabile. Uno dei portali della cattedrale di Tournai, chiamato la *Porta Mantile* (fig. 8), alcuni frammenti scolpiti dell'abbazia di S. Bavone a Gand e i fonti battesimali di Bastogne (fig. 9), opere ingenue e consumate, provano che la scultura è nata spontaneamente sul nostro suolo e ha servito subito alla decorazione delle chiese romaniche.

Fig. 11. — Lettera E.
(*Sant'Agostino*).
(*Bibl. Reale di Bruxelles, 21842*).
(*Fot. van Damme*).

Ma le più antiche opere d'arte conservate sono le miniature che illustrano i manoscritti. Questa arte ci viene dall'estero. La sua storia è l'introduzione indispensabile a quella della pittura su pannelli. Senza questa preparazione secolare, i nostri pittori più antichi, i nostri mirabili primitivi sarebbero incomprensibili. Soltanto seguendo i graduali progressi della miniatura si può venire iniziati al lento sorgere ed al crescere regolare della pittura.

Fig. 12. — Lettera M. (*Itinerarium Sancti Petri*). (*Anversa Museo Plantin-Moretus*). (*Fot. Hermans*).

L'arte della miniatura, anteriore al cristianesimo, fu utilizzata dalla religione nuova, e si propagò dall'Oriente in Occidente per mezzo dei libri santi che i monaci bizantini avevano alluminato. Non conosciamo nei suoi dettagli la storia di questa emigrazione, ma essa fu, senza dubbio, opera dei monaci che arricchirono le biblioteche delle loro abbazie coi tesori recati seco dai loro pellegrinaggi. La Gran Bretagna e l'Irlanda sembrano sopratutto aver accolto e propagato quest'arte d'Oriente. Alcuni religiosi passarono da queste isole sul continente per fondarvi abbazie, nelle quali introducevano l'arte della miniatura. Assai presto potenti abbazie erano state fondate in Belgio. Quella di S. Martino a Tournai nel VI secolo, quella di Sant'Amando presso Tournai nel 638, quella di S. Bertino

Fig. 13. — Lettera E. (*Vulgata*). (*Seminario di Liegi*). (*Fot. Janssens*).

Fig. 14. — Lettera B. (*Bibbia*). (*Liegi, Università. I*). (*Fot. Janssens*).

Fig. 15. — San Matteo. (*Vangelo di Maeseyck*).

a Saint-Omer nel 654, Stavelot nel 655, Lobbes presso Liegi nel 638, S. Trond verso il 690, S. Pietro e S. Bavone a Gand sotto Carlo Magno. Nel 670 Santa Gertrude di Nivelles fece venire molti preziosi manoscritti da Roma, dalla Gran Bretagna e dall'Irlanda. Liegi rappresentava uno dei più antichi centri di miniaturisti; assai notevoli opere d'arte vi furono eseguite, specialmente nelle abbazie di Stavelot, S. Uberto e Floreffe.

I più antichi prodotti dei nostri alluminatori sono Bibbie, Vangeli e scritti dei Padri della Chiesa o di teologi. Il principale motivo d'illustrazione di queste opere consiste in lettere ornate, le quali possono anche essere considerate come la più antica testimonianza della nostra vocazione artistica. Esse contrastano straordinariamente con le rappresentazioni di personaggi che si riscontrano in questi stessi libri. Mentre queste figure peccano a lungo per la povertà e la barbarie del disegno, le iniziali sono modelli di buon gusto e d'ingegnosità. Esse sembrano sostituirsi alle figure condannate dalla Chiesa d'Oriente e ricordano la grazia capricciosa degli arabeschi musulmani.

Uno dei nostri più antichi manoscritti è un Vangelo latino dell'XI secolo, che proviene dalla abbazia di S. Lorenzo a Liegi e che probabilmente è stato eseguito in questa città. Questa reliquia appartenente oggi alla Biblioteca Reale di Bruxelles (n. 18383), fa risaltare vigorosamente il contrasto tra le figure grossolanamente trattate degli Evangelisti e le poche iniziali che sono ornate con un gusto molto delicato (fig. 10).

Nel secolo seguente le lettere

Fig. 16. — San Giovanni. (*Vangelo, Bruxelles, II, 175*). (*Fot. van Damme*).

sono molto più ricche. Ecco una E (fig.11) tratta da un manoscritto di S. Agostino del XII secolo, che proviene dall'abbazia di S.Martino a Tournai e che appartiene alla Biblioteca Reale di Bruxelles (numero 21842). Invece di semplici nastri dalle estremità fiorite, il corpo di questa lettera presenta un intreccio fantastico di rami.

Con lo stesso gusto è disegnata la lettera M (fig.12) che si trova in testa al manoscritto *Itinerarium Sancti Petri* del XII secolo, che appartiene al Museo Plantin-Moretus di Anversa. Qui i rami sono più vigorosi, il fogliame più ricco e il suo intreccio più stretto, e i lati della lettera non riescono a contenere la vegetazione esuberante.

FIG. 17. — CRISTO IN CROCE. (*Vangelo. Bruxelles, 5573*). (*Fot. van Damme*).

D'una ornamentazione più sobria, ma di un gusto non meno nobile, sono le iniziali di una Vulgata appartenente alla Biblioteca del Seminario di Liegi, eseguita nel 1248, nel convento dei Padri della Vita comune a Léau (fig.13). Alcune lettere presentano teste o corpi di bestie, altre sono composte solo di fiori. La maggior parte sono in rosso su fondo turchino. Alla stessa epoca appartengono le iniziali di una Bibbia della Biblioteca della Università di Liegi (figura 14). L'ordinamento più leggero, la fantasia più libera attestano un ringiovanimento dell'arte decorativa.

FIG 18. — SAN GIOVANNI. (*Vangelo*). (*Anversa, Museo Plutin-Moretus*). (*Fot. Hermans*).

Le più antiche lettere ricordano l'ornamentazione scolpita dei capitelli romanici o gotici. Più tardi il Rinascimento introdurrà tra le foglie fiori, figure di uomini e d'animali.

Assai presto, fin dall'epoca gotica, le lettere racchiudono spesso veri quadretti. Al principio del Rinascimento si produrrà la separazione tra la lettera ornata e la miniatura. La prima resterà un carattere esclusi-

FIG. 19. — ABRAMO E MELCHISEDEC (*Prudentius, Bruxelles, 10066*). (*Fot. van Damme*).

vamente alfabetico, riccamente colorato e dorato, e la miniatura si svilupperà in piccole scene ordinate da mani più artistiche.

Il più antico dei manoscritti alluminati che sia stato eseguito nelle nostre contrade e che ancora si conservi, benchè sia gravemente deteriorato, è l'opera delle due sorelle Erlinda e Relinda, venute dalla Picardia nel 730 per stabilirsi sulle rive della Mosa a Aldeneik, ove esse fondarono un convento. Esse copiarono manoscritti che illustrarono con miniature. Il loro biografo del IX secolo vanta i magnifici lavori che loro dobbiamo in questo genere. Non ne sussiste più che un Vangelo appartenente alla chiesa di Maesyck, ornato in istile bizantino con le figure dei quattro Evangelisti ed accompagnato di *Canoni* indicanti i passi concordanti dei quattro Evangelisti. Delle figure degli Evangelisti solo quella di S. Matteo è stata conservata (fig. 15). I colori offrono qualche tonalità monotona con un po' di nero e di bianco per indicare le luci. Gli accessori,

FIG. 20. — SCENE DELLA VITA DI DAVIDE. (*Bibbia di Stavelot, 1097*). (*Museo Britannico. Add. 28106*).

FIG. 21. — CROCIFISSIONE. (*Sacramentarium, Bruxelles, 2034-5*). (*Fot. van Damme*).

il sedile e le arcate sono trattati con un gusto ingenuo. Benchè sia d'un disegno rudimentale, questa figura non è sprovvista di stile: retaggio di antichi modelli di cui gli inetti copisti non hanno potuto far dimenticare completamente la bellezza.

FIG. 22. — CRISTO PROIBISCE A SUA MADRE DI TOCCARLO.
(*Monaco, 1050*). (*Bibl. Codex, clm. 23261*).

Del secolo X troviamo alla Biblioteca Reale di Bruxelles (II,175) un libro dei Vangeli eseguito certamente in Fiandra, nel quale, oltre ai *Canoni*, troviamo cinque figure di Santi, fra i quali i quattro Evangelisti. A prima vista questi sembrano anche più barbari di quelli dell'VIII secolo (fig.16). L'ingenuità di questo disegno rasenta la rozzezza e tuttavia lo stile ne è più franco che nel S.Matteo di Maeseyck.Queste figure grottesche hanno movimento, e il suo autore possedeva un senso decorativo. Il S. Giovanni di un Vangelo del Museo Plantin-Moretus, che appartenne nel 1115 alla chiesa di Nostra Signora di Bruges si accosta maggiormente alla vita (fig. 18). La figura è disegnata con l'inchiostro, le vesti sono in parte ravvivate da tinte verdi: si tratta per così dire solo di un profilo, ma trac-

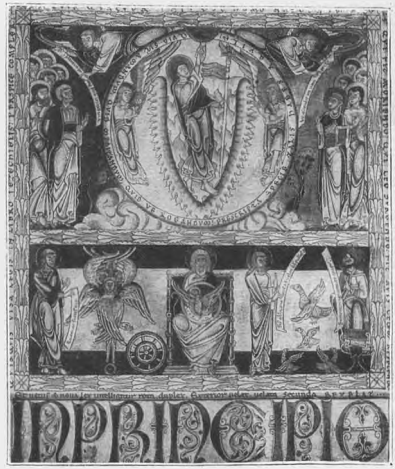


FIG. 23. — L'ASCENSIONE DI CRISTO.
(*Bibbia. Museo Britannico, 17738*).

Fig. 24. — Il sacrificio d'Abramo. (*Vangelo d'Averbode*). (*Università di Liegi. 363*). (*Fot. Janssens*).

ciato con mano ferma e non senza eleganza.

Fino al sec. IX le miniature ci mostrano solo figure isolate, e più spesso gli Evangelisti o Dio Padre in tutta la sua maestà. Nel X sec. i miniaturisti tentano gruppi ispirati dalla Bibbia. Un Vangelo di quest'epoca, originario di Liegi, proveniente dall'abbazia di Gembloux e che appartiene oggi alla Biblioteca Reale di Bruxelles (n.5573), contiene, oltre ai quattro Evangelisti, alcuni piccoli quadri, tra i quali un Cristo in croce con Maria e Giovanni ai suoi piedi (fig.17). Le figure sono tracciate a penna, il Cristo è appena accennato, ma le vesti della Vergine e del Santo sono abbastanza compiute. L'atteggiamento dei personaggi è goffo e angoloso, ma i drappeggi sono trattati con una certa disinvoltura, la rotondità delle gambe si rivela attraverso le vesti e i tratti non mancano d'espressione.

Un altro saggio di quest'arte primitiva ci è fornito da un *Prudenzio* dell'XI secolo, anch'esso venuto da Liegi e appartenente alla Biblioteca Nazionale di Bruxelles (n. 10066), nel quale è rappresentato il Sacrificio di Abramo e Melchisedec (fig.19). Il disegno è ancora più sommario e le teste sono anche più mal piantate sulle spalle. Quest'arte è ancora ben vecchia, ma rivela una ricerca di vita e di movimento, del quale le scuole delle Isole Britanniche hanno forse dato l'esempio. Un lavoro dello stesso genere, ma molto più interessante, è conosciuto sotto il nome

Fig. 25. — Le prove di Giobbe. (*Parigi, Bibl. Nazionale, 15675*). (*Fot. Berthaud*).

di « Bibbia di Stavelot » e appartiene al Museo Britannico di Londra (Add. 28106). Questa Bibbia fu composta nell'anno 1097 da Gordeanus ed Ernesto nell'abbazia di Stavelot. Ne togliamo una miniatura rappresentante diverse scene della vita di Davide (fig. 20), tutte sorprendenti di naturalezza e movimento, e perciò assai lontane dalle forme fredde e ieratiche di Bisanzio.

Ma è raro che l'alluminatore si lasci andare così alla propria ispirazione. La maggior parte delle volte, sopratutto quando deve eseguire soggetti per i quali già esistono modelli trattati dalla scultura, egli si attiene ad una imitazione minuziosa e impersonale. È questo il caso di un Cristo in croce in un *Sacramentarium* dell'XI sec. (fig. 21), eseguito nell'abbazia di Stavelot ed appartenente alla Biblioteca Reale di Bruxelles (2034-5).

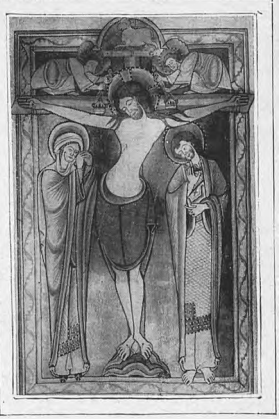


Fig. 26. — Cristo in croce. (*Londra, Museo Britannico, Messale 16949*).

Il Cristo appeso alla croce con le gambe e le braccia allungate ad angolo retto, apre dei grandi occhi sbarrati senza alcuna espressione.

Vi è più vita e maggior senso artistico nelle due miniature che ornano un messale appartenente alla Biblioteca di Monaco (Clm.23261). Questo libro fu scritto a Liegi e regalato nel 1050 al convento di S. Andrea a Frisinga dal suo fondatore, il vescovo Ellenhard. Una di queste vignette rappresenta il Cristo risuscitato, che fa cenno a sua madre di non toccarlo (fig. 22). I personaggi sono raffigurati fra due arcate di stile romanico bizantino. Essi hanno il collo stecchito, le mani prive di articolazioni, le vesti a pieghe diritte, caratteristiche dei primi secoli, ma l'espressione è divenuta più naturale.

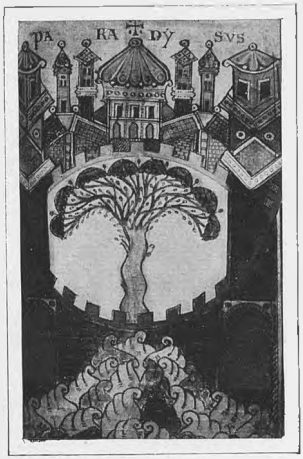


Fig. 27. — Il Paradiso terrestre. (*Liber Floridus*). (*Gand, Bibl., 16*). (*Fot. Sacré*).

Fig. 28. — Carlo il Calvo.
(*Liber Floridus*).
(*Gand, Biblioteca, 16*).
(*Fot. Sacré*).

Si constata un progresso sorprendente in un manoscritto eseguito nella provincia di Namur nell'XI secolo. Esso è conosciuto col nome di Bibbia di Floreffe ed appartiene ora al British Museum (17738). La miniatura qui riprodotta rappresenta l'Ascensione di Cristo, accompagnata da diverse allusioni allegoriche degli Evangelisti (fig. 23). La disposizione dei personaggi e dei gruppi simbolici è molto felice e le figure sono eloquenti.

Della stessa natura sono le miniature della Bibbia di Aberbode appartenente alla Biblioteca dell'Università di Liegi (fig. 24).

Un lavoro fiammingo, le *Prove di Giobbe* o *Moralia di Giobbe*, appartenente alla Biblioteca Nazionale di Parigi (15675), si ricollega allo stesso genere ed alla stessa epoca (fig. 25). Qui ancora la messa in opera è abbastanza decorativa, ma la semplicità della concezione rasenta la povertà.

Un messale appartenente al Museo Britannico (N.16949), eseguito per la chiesa di S. Bavone a Gand nella seconda metà del XII secolo, ci fornisce un notevole esempio dell'arte dei nostri miniaturisti. Ne riproduciamo un Cristo in croce (fig. 26). Il Salvatore è spirato. Maria e Giovanni stanno ai piedi della croce, al di sopra della quale due angioli reggono degli incensieri. La composizione è abbastanza contorta, ma il sentimento è intenso.

Fin da tempi remoti anche le opere scientifiche sono illustrate da figure colorate. Un curioso lavoro di questo genere è il *Liber Floridus*, un tentativo di una specie di enciclopedia, che fu però

Fig. 29. — Scene della vita rustica.
Il vecchio possidente d'Audenarde.
(*Bruxelles, 1175*). (*Fot. van Damme*).

tanto apprezzata che ne esistono non meno di dieci copie. L'originale si trova alla Biblioteca dell'Università di Gand. Questa opera, apparsa verso il 1180, fu composta, come ci confessa l'autore, un certo Lamberto di Sant'Omer, con estratti raccolti da diversi scrittori. Uno dei due quadri che ne togliamo è il *Paradiso terrestre* (fig. 27). La seconda miniatura ci mostra Carlo il Calvo, seduto sul suo trono, con la corona in capo e lo scettro in mano (fig. 28).

Non sono miniature propriamente dette, ma disegni dal vero, molto modesti, senza pretese di scienza, le illustrazioni che adornano *Il vecchio possidente d'Audenarde*, opera del XIII secolo, che appartiene alla Biblioteca Reale di Bruxelles (N.1175). Questi rapidi schizzi della vita rurale sono però molto più artistici delle alluminature del *Liber Floridus* che li precedono d'un secolo. L'amanuense che copiò questi racconti alternò il suo arido lavoro con ogni sorta di piccole scene riguardanti il lavoro degli agricoltori (fig. 29). Gli schizzi di questo copista municipale sono i primi disegni ben concepiti e agilmente eseguiti di cui possa vantarsi la nostra arte fiamminga.

Il Festino di Erode che riproduciamo (fig. 30), proviene dalla Bibbia rimata di Giacomo van Maerlant, conservata alla Biblioteca reale di Bruxelles ed eseguita verso il 1290.

Fig. 30. — J. Van Maerlant.
Il festino d'Erode.
(*Bruxelles, 15001*). (*Fot. van Damme*).

BIBLIOGRAFIA. — Comte A. de Bastard, *La Bible de Charles le Chauve*, Parigi, 1883; *Peintures et Ornements des Manuscrits*, 1832-1869. — Beissel, *Vatikanische Miniaturen*, 1893. — *Biographie nationale de Belgique*, Bruxelles, 1866 1911. — John-W. Bradley, *A Dictionary of Miniaturists*, Londra, 1887. — Delisle, *Notice sur un Manuscrit mérovingien de la Bibliothèque royale de Bruxelles*. — B. Dumortier, *Etude sur les principaux Monuments de Tournai*, 1862. — Zuylichem van Eyck, *Les Eglises romanes du Royaume des Pays Bas*, 1858. — Arthur Haseloff, *Miniatures de l'Epoque*

romane (ANDRÉ MICHEL, *Histoire de l'Art*, 1858). — KOBELL, *Kunstvolle Miniaturen und Initialen aus Handschriften des IV-XVI Jahrhunderts*, Monaco, 1890. — ALPH. LABITTE, *Les Manuscrits et l'Art de les orner*, Parigi, 1893. — LABORDE, *Les Ducs de Bourgogne* (*Miniatures et Manuscrits*). — DR. KARL LAMPRECHT, *Initial Ornamentik des VIII bis XIII Jahrh.*, Lipsia, 1882. — LE COY DE LA MARCHE, *Les Miniaturistes et les Miniatures*, Parigi, 1884. — B. RENARD, *Monographie de Notre-Dame de Tournai*, Tournai, 1852. — CH. RUELENS, *Les Manuscrits*, Bruxelles, 1890 (*L'Art ancien en Belgique*). — SCHAEPKENS, *Trésor de l'Art ancien en Belgique*. — A. G. B. SCHAYES. *Histoire de l'Architecture en Belgique* (*Bibliothèque Nationale*, Bruxelles). — AD. SCHILL, *Architectonische Skizzen aus Belgien*, 1870. — SCHUERMANS, *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, X, XI, XII e XIX annate. — E.-J. SOIL, *La Cathédrale de Tournai*, Tournai. — ALPH. WAUTERS *L'Architecture romane*, Bruxelles, 1889.

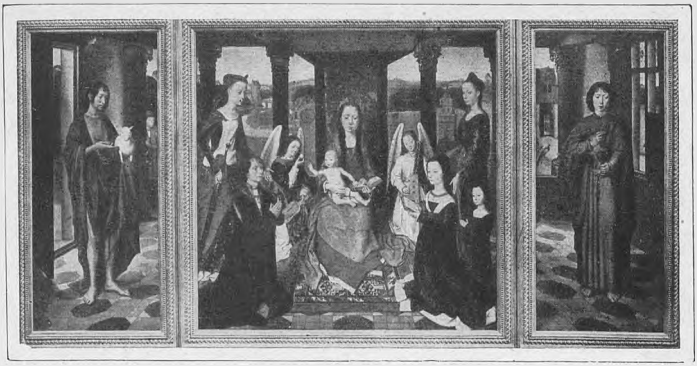


Fig. 31. — Hans Memling. — Madonna di sir John Donne. Chatsworth, duca di Devonshire.
(*Fot. Bruckmann*).

Capitolo II.

L'ARTE FINO AL PRINCIPIO DEL SECOLO XVI.

ARCHITETTURA RELIGIOSA E CIVILE: I MERCATI, I PALAZZI CIVICI, LE CASE. — LA SCULTURA: GLI OGGETTI DEL CULTO, GLI ALTARI, LE TOMBE. — LA MINIATURA. — LA PITTURA NEL SECOLO XV.

Tra il periodo dello stile romanico puro e quello del puro stile gotico è un lungo periodo di transizione. Tra i monumenti più importanti di quest'epoca dobbiamo nominare anzitutto la deliziosa chiesetta di Pamele (fig. 32) costruita da Arnoldo di Binche che, quantunque sia stata edificata assai rapidamente tra il 1238 e il 1242, presenta tuttavia traccie di stili anteriori e posteriori. Con le sue linee variate e d'un'armonia insieme sobria ed elegante, con le torricelle della facciata, il campanile ottagonale che sormonta il transetto, l'edificio è uno dei più felici esemplari dello stile di transizione. Alla stessa epoca appartengono le chiese di S. Giacomo e S. Maddalena a Tournai, S. Nicola e S. Giacomo a Gand, S. Pietro a Ypres; S. Salvatore a Bruges (1127), la prima di quelle costruite in mattoni; la cappella del Sacro Sangue a Bruges (1150); la chiesa dell'abbazia di Villers (circa 1197), uno dei più bei monumenti dell'epoca, ma del quale restano solo rovine.

Fig. 32. — Chiesa di Nostra Signora di Pamele. (*Fot. Bavernaege*).

La maggior parte delle nostre antiche cattedrali appartengono allo stile gotico propriamente detto. Questo stile ha attraversato tre periodi: durante il primo è sobrio e severo; i pilastri sono cilindrici, i capitelli ornati di uncinetti, le finestre a crociera, semplici o trilobate. Durante il secondo periodo i pilastri cilindrici hanno sottili scannellature e le crociere delle vetrate presentano un disegno più ricco e più complicato. Durante il terzo i pilastri sono composti di fasci di colonnette che corrispondono alle nervature della vôlta, le membrature delle vetrate sono ancora più capricciose, d'un disegno più regolare e quasi «fiammeggiante». Le torri divengono sempre più alte, non solo per dare l'assalto al cielo, ma per segnalare alla città e ai dintorni la casa di Dio e la sua supremazia sulle altre dimore.

Le principali chiese gotiche belghe datano quasi tutte da quest'ultima epoca in cui lo stile era diventato meno nobile e meno puro. Le arcate s'allargano sempre più; la decorazione dei pilastri, dei triforii e dei portali diventa più povera e si perde in fantasie capricciose che fanno prevedere la decadenza e la fine dello stile.

I principali monumenti religiosi del primo periodo gotico sono anzitutto il coro della cattedrale di Tournai, la chiesa di S.Martino a Ypres (fig. 33), le cui navate sono del 1254, il portico laterale del secolo XIV e i cui pinnacoli ornati, i rosoni, gli archi della facciata i contrafforti rappresentano l'insieme gotico più ricco del nostro paese. Nostra Signora di Tongres (fig. 35), cominciata nel 1240, ma compiuta solo due secoli dopo, è anch'essa, nelle sue parti primi-

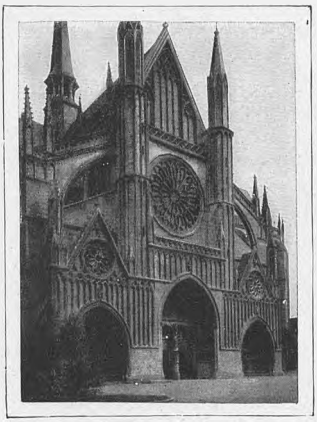


Fig. 33. — Ypres. Chiesa di S. Martino. XIV sec. (*Fot. Hermans*).

tive, un bell'esempio dello stile ogivale primitivo. La facciata si distingue per il suo pian terreno molto sporgente per l'imponente vetrata del centro, la profusione d'archi spezzati, di nicchie e di torrette. San Paolo di Liegi (fig. 34), del quale il coro fu costruito nel 1280, la navata nel 1528, è un edificio regolare e vasto, così abbondantemente rischiarato che lo si direbbe una gabbia di vetro retta da sottili fili di pietra. Nostra Signora di Huy è la più perfetta delle nostre chiese di stile gotico del secondo periodo. Le sue fondamenta furono messe nel 1311 e le finestre sono di epoca più recente. I pilastri cilindrici provvisti sul davanti di una colonnetta, l'architrave, le grandi vetrate del coro e i rosoni al disopra del grande portale e in una delle navate laterali contribuiscono sopratutto alla magnificenza di questa chiesa. Nostra Signora di Hal (fig. 36), cominciata nel 1341, terminata nel 1409, appartiene in parte al gotico del terzo periodo. S. Rombaut di Malines (fig. 37), cominciato alla metà del XIV sec., è uno dei più maestosi edifici del paese. Le sue navate sono rischiarate da grandi vetrate ricche di membrature. La torre cominciata nel 1352 e che aveva raggiunto la sua altezza attuale al principio del quattrocento, avrebbe rassomigliato molto a quella di Nostra Signora d'Anversa; la cuspide a denti destinata a coronarla e che non fu mai terminata avrebbe misurato 600 piedi d'altezza.

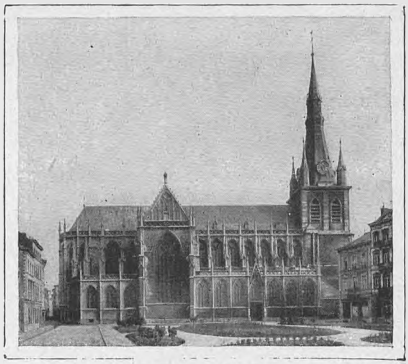


FIG. 34. — LIEGI. — CHIESA DI S. PAOLO. (*Fot. Lévy*).

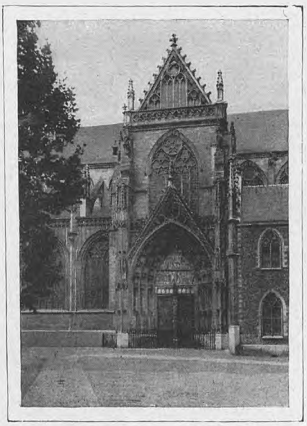


FIG. 35. — TONGRES. CHIESA DI NOSTRA SIGNORA. (*Fot. Hermans*).

Santa Gudula di Bruxelles (figura 38) è opera di molti secoli. La parte primitiva, l'abside, risale

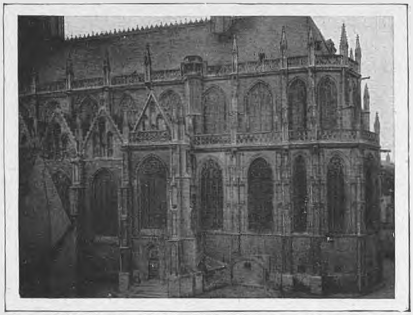


Fig. 36. — Nostra Signora di Hal. (*Fot. Nels*).

circa al 1220, ed appartiene al periodo di transizione. Più tardi si lavorò all'ingresso del coro, che fu costruito nella seconda metà del duecento. Trascorsero tre secoli prima che la chiesa fosse completamente finita. A malgrado delle modificazioni che lo stile ha subito nel corso dei tempi, questo monumento è maestoso e presenta una bella unità nel suo insieme. Le due torri che fiancheggiano il grande portale rappresentano felicemente l'arte gotica del terzo periodo, o fiammeggiante. La chiesa possiede tre ingressi ; quello del centro è sormontato da un'ampia vetrata, al disopra della quale s'innalza una cuspide capricciosamente traforata. Al disopra delle entrate laterali si sovrappongono tre piani, dei quali l'inferiore è provvisto di finestre semplici, e il superiore di finestre doppie. Le torri sono coperte da tetti piatti. La facciata è assai imponente a malgrado della sua ornamentazione piuttosto povera.

Tra le più belle chiese del gotico terziario, citiamo ancora : Nostra Signora *du Sablon* a Bruxelles, della seconda metà del quattrocento, purtroppo incompiuta ; S. Giacomo di Anversa (1491-XVII secolo) ; S. Giacomo di Liegi (fig. 39), la cui parte gotica, la navata centrale e il coro, fu costruita dal 1513 al 1538, una delle nostre chiese più riccamente decorate. Il coro, circondato da archetti, chiuso in una specie di merletto scolpito, di balaustre cesellate a traforo, d'imponenti statue erette tra le finestre sopra basi non meno riccamente lavorate e sotto eleganti baldacchini, fa di quest'interno di chiesa uno dei più meravigliosi che si possano immaginare.

Fig. 37. — Malines. — Torre della chiesa di San Rombaut. (*Fot. Neurdein*).

Il coro di Nostra Signora d'Anversa fu cominciato nel 1387 e finito nel 1411 ; le altre parti furono costruite durante il quattrocento e alcune anche nella prima metà del cinquecento. È la più vasta chiesa gotica del Belgio, la sola che conta sette navate. I pilastri strettamente ravvicinati e sprovvisti di capitelli si aprono sotto le alte vôlte come i rami d'una folta foresta. L'architettura è generalmente assai sobria, ad eccezione dei ricchi contrafforti che circondano l'abside e che sono purtroppo nascosti da vecchie casupole. La torre, una delle più alte d'Europa è certamente la più slanciata (fig. 40). Essa non è stata interamente costruita secondo il disegno originale : i tre primi piani sono quadrati, il quarto ottagonale ; mano mano che sale, segue le trasformazioni dello stile gotico, cosicchè la cuspide appartiene completamente all'alba del Rinascimento.

Fig. 38. — Bruxelles. Chiesa di Santa Gudula. (*Cattedrale*). (*Fot. Neurdein*).

In generale, i nostri monumenti civili del Medio Evo hanno una maggiore originalità delle nostre chiese, poichè sono le manifestazioni architettoniche più importanti della nostra civiltà medioevale. Generalmente questi monumenti sono di stile gotico e appartengono alla scuola nella quale questo stile si è poi volto verso l'arte del Rinascimento. Essi si distinguono per la ricchezza della loro decorazione e il gusto col quale sono trattati i minimi particolari. I più monumentali di questi edifici erano i mercati costruiti nelle principali città industriali della Fiandra, Ypres, Bruges, Gand, dove i prodotti dei tessitori erano immagazzinati, controllati e venduti. I più grandiosi sono i mercati di Ypres (fig. 41). La prima pietra fu messa nel 1200, ma la costruzione non fu compiuta

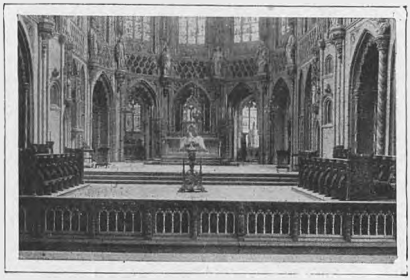


Fig. 39. — Liegi. — Chiesa di S. Giacomo. Interno. (*Fot. Nels, Bruxelles*).

Fig. 40. — Anversa
Torre della Cattedrale.
(*Fot. Neurdein*).

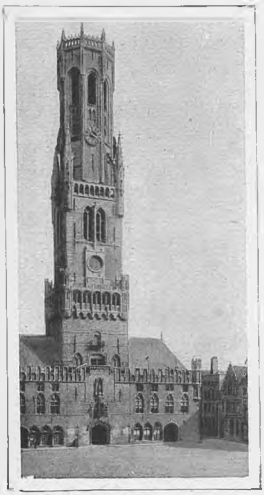


Fig. 42. — Bruges.
Torre e Mercato.
(*Fot. Hermans*).

prima del 1304. Non esiste al mondo edificio più formidabile del genere: ricco nella sua semplicità, elegante nella sua simmetria. Il piano terreno è aperto per mezzo di ingressi rettangolari. I due piani hanno finestre ogivali e sul tetto domina un alto parapetto a merli. Gli angoli della facciata sono decorati da torricelle ottagonali, al centro si inalza la massiccia torre quadrata, i cui angoli sono guarniti di torrette ottagonali e che è coronata da una cuspide che contiene le campane.

Fig. 41. — Ypres. — I Mercati.
(*Fot. Drueger*).

L'insieme è tozzo, massiccio, senza slancio, ma anche senza pesantezza. Non si può immaginare una testimonianza più impressionante della nostra ricchezza industriale nel Medio Evo.

Bruges possedeva due mercati: il primo, detto il Mercato d'Acqua, rimontava al sec. XV; l'altro, che ancora esiste (fig. 42), fu cominciato nel 1284. È meno vasto e di architettura più semplice che quello d'Ypres. La magnifica torre che si inalza al centro della facciata, terminava una volta con una guglia piramidale fiancheggiata da quattro torricelle che furono distrutte

da un incendio. Tutti questi mercati erano mercati di panni; alcune città avevano mercati di carne, come quelli che esistono ancora a Ypres e ad Anversa. Il piano terreno e il primo piano del mercato di Ypres (fig. 43) sono dello stesso stile del mercato dei panni, cioè del XIII secolo: i piani superiori sono in mattoni e furono costruiti due secoli dopo. Il Mercato della carne ad Anversa (1501-1503) (fig.44) è costruito tutto in mattoni rossi alternati con cornici di pietra bianca. I due piani inferiori presentano finestre ogivali con membrature del gotico del terzo periodo; i piani superiori, finestre rettangolari; e le cuspidi della facciata terminano con gradini. La regolarità del disegno, l'armonia delle proporzioni, il piacevole colore dei materiali fanno di questo Mercato della carne un monumento dei più notevoli.

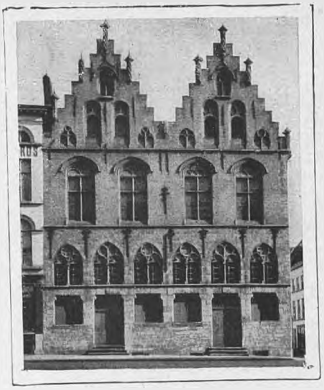


FIG. 43. — YPRES. MERCATO DELLA CARNE. (*Fot. Nels*).

Le torri che abbiamo osservato nel centro della facciata dei mercati di Ypres e di Bruges erano chiamate *beffrois*. Vi si conservavano le carte delle franchigie comunali e vi si sospendevano le campane. I *beffrois* d'Ypres e di Bruges erano i più potenti e i più magnifici. Quello di Gand non è meno imponente e rimonta al XIII secolo, ma ha subìto tali modificazioni e mutilazioni che non si può giudicare del suo valore artistico. In questo momento (1912), siamo alla vigilia di restituirlo alla sua forma primitiva. Quello di Tournai, accuratamente restaurato, è un grazioso monumento gotico, quelli di Lierre, Nieuport, Alost e Mons sono di minore importanza.

FIG. 44. — ANVERSA. — ANTICO MERCATO DELLA CARNE. (*Fot. Hermans*).

Ma i gioielli della nostra architettura gotica sono i nostri palazzi comunali, poichè ad essi i fiorenti comuni consacrarono quanto più

FIG. 45. — BRUGES. PALAZZO COMUNALE. (*Fot. Neurdein*).

poterono di denaro e di cura. I primi appartengono ancora al XIII e XIV secolo, cioè ai primi periodi gotici: come il Palazzo Comunale di Alost, l'attuale mercato della carne costruito nel XIV sec. e quello di Bruges (fig. 45), del quale la prima pietra fu posta nel 1377. Le quaranta nicchie della facciata erano occupate dalle statue dei Conti di Fiandra, che disparvero nel 1792, ma sono state poi rinnovate. Questa costruzione con le sue alte finestreas- somiglia più ad una chiesa che ad un edificio civile; ma a malgrado di questo aspetto che non indica la sua vera destinazione, esso resta pur sempre una deliziosa opera d'arte.

FIG. 46. — BRUXELLES. PALAZZO COMUNALE. (*Fot. Neurdein*).

I palazzi comunali più originali e più notevoli risalgono al XV secolo ed alla prima metà del XVI. Quello di Bruxelles è fors'anche il meglio riuscito (fig. 46). L'ala sinistra e la torre furono terminate nel 1455; l'ala destra fu incominciata nel 1444. Giacomo Van Thienen fu il primo dei suoi architetti; Giovanni Van Ruysbroeck terminò la torre. La facciata è regolare nelle linee e ricca di ornamenti. Al pianterreno corre un portico di diciassette archi, che regge una piattaforma dalla quale si

FIG. 47. — AUDENARDE PALAZZO COMUNALE. (*Fot. Remlingher*).

innalzano due piani muniti di finestre rettangolari; quelle del piano superiore sono ad archi spezzati. Al disopra della cornice è un parapetto merlato. Circa al centro della facciata s'erge una torre slanciata, che è quadrata fino all'altezza del quarto piano, poi ottagonale fino alla cima. Ad ogni piano gli angoli della torre sono ornati di torricelle. È questa la più elegante e la più corretta torre gotica del Belgio.

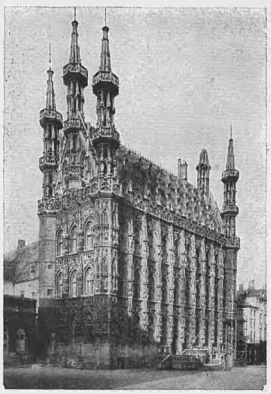


Fig. 48. — Louvain. Palazzo Comunale. (*Fot. Neurdein*).

Il Palazzo Comunale di Audenarde (fig. 47), cominciato nel 1527, compiuto nel 1530, sotto la direzione di Enrico Van Pede, architetto della città di Bruxelles, è di dimensioni più ridotte. L'abbondanza di ornamenti è quasi eccessiva, senza sorpassare tuttavia i limiti del buon gusto; nel suo insieme questo palazzo comunale è una meraviglia di lusso delicato, che contrasta stranamente con le costruzioni prive di ogni pretesa artistica dalle quali è circondato. Come al Palazzo Comunale di Bruxelles, una galleria aperta corre lungo il pianterreno; al disopra di questo sono due piani; all'altezza della gronda è un parapetto sormontato da grandi statue, al centro una torre, che non ha l'eleganza di quella di Bruxelles e la cui guglia, come quella di Nostra Signora di Anversa, termina in istile Rinascimento.

Il Palazzo Comunale di Louvain (fig. 48) fu cominciato nel 1448, e inaugurato nel 1463. L'architetto fu Mattia Layens. L'esterno è notevole per la ricchezza straordinaria del lavoro. Il disegno ne è regolare e perfettamente omogeneo ma le grandi linee spariscono sotto le sculture degli ornamenti. È piuttosto un capolavoro di cesellatura che d'architettura.

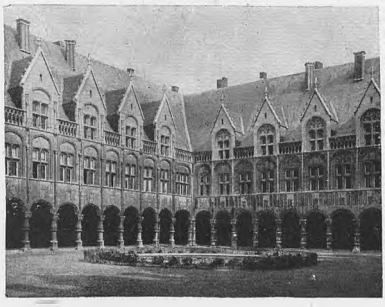


Fig. 49. — Liegi. — Palazzo Vescovile. (*Fot. Lévy*).

FIG. 50. — SCUDIERO DELLA TORRE DI GAND. (*Fot. Neuckens*).

Allo stesso stile e alla stessa epoca si collega la Borsa di Anversa, eretta nel 1531 da Domenico di Waghemakere e ricostruita nel 1578 dall'architetto Schadde, che aveva tratto dal suo predecessore le parti più caratteristiche dell'opera: le gallerie aperte sostenute da colonne, i cui fusti sono ornati a profusione di motivi di stile fiammeggiante.

FIG. 51. — PROFETI. (*Cattedrale di Tournai*). (*Fot. Hermans*).

Lo stesso lusso ornamentale distingue il palazzo dei principi vescovi di Liegi (fig. 49), che consiste in due vasti cortili o chiostri circondati ciascuno di gallerie e colonne. Il fusto, lo zoccolo e il capitello sono ornati di fogliame di una elegante sobrietà. Questo palazzo è il più vasto, il più bello che i nostri principi si sieno fatti costruire e uno dei più belli dell'Europa medioevale.

Quel poco di scultura gotica che è giunto fino a noi prova che quest'arte non raggiunse la bellezza della scultura francese della stessa epoca. Tra i saggi più importanti di quest'arte citiamo il bassorilievo della porta dell'Ospedale di S. Giovanni a Bruges, eseguito nel XII secolo, e lo scudiero della torre di Gand scolpito nel 1337 (fig.50). Le figure religiose, conformi all'ideale cristiano dell'arte gotica, esprimono meno la bellezza fisica che l'essere morale, la felicità dei beati o l'ascetismo feroce dei profeti e degli apostoli. Il gusto satirico del popolo si rivela

FIG. 52. — S. NICASIO, IL SUO DIACONO E UN ACCOLITO. (*Catt. di Tournai*). (*Fot. Rousseau*).

spesso nelle innumerevoli figure comiche e licenziose introdotte nella decorazione degli edifici e dell'arredamento delle chiese.

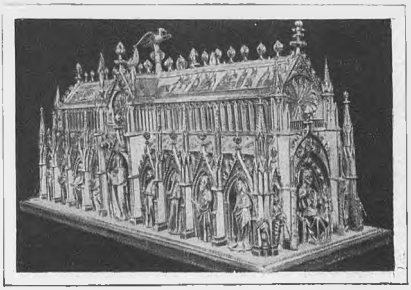


FIG. 53. — NIVELLES. — RELIQUIARIO DI SANTA GERTRUDE DEL XIII SECOLO. (*Fot. Theo Geffin*).

Il capolavoro della nostra scultura gotica primitiva si trova sulla facciata della cattedrale di Tournai. Figure e gruppi di diversi secoli si allineano in tre serie sovrapposte: la serie inferiore data dal XIII sec. e rappresenta profeti (fig.51), padri della chiesa e Adamo ed Eva. La barbarie è scomparsa, gli atteggiamenti sono naturali e variati e i personaggi drappeggiati con una sobrietà quasi classica.

Tra i più antichi lavori di scultura bisogna contare gli avorii, sui quali nei tempi passati si iscrivevano i nomi dei sacerdoti e dei neofiti e che servirono più tardi di custodia ai Vangeli e ad altri libri del culto. come una custodia appartenente alla cattedrale di Tournai e rappresentante S. Nicasio col suo diacono e il suo accolito (fig.52). Questo avorio scolpito rimonta al IX sec.

FIG. 54. — RELIQUIARIO DI S. ELEUTERIO. (*Catt. di Tournai*). (*Fot. Rousseau*).

FIG. 55. — FONTE BATTESIMALE DI ZEDLICHEM. (*Fot. Rousseau*).

Fig. 56. — Fonte battesimale di Goesen. (*Fot. Rousseau*).

ed è ammirevole per la nobiltà e le imponenti proporzioni del personaggio principale, circondato da un grazioso motivo ornamentale nello stile romanico.

Anche gli orefici fornivano lavori magnifici alle chiese e alle abbazie, specialmente reliquiarii d'argento dorato incrostati di gemme. Gli archivi ne ricordano fino dal IX sec. ma non ne possediamo nessuno di quell'epoca. Il più antico e il più notevole lavoro di oreficeria dei primi secoli è il reliquiario di S. Gertrude, che appartiene al tesoro della Collegiata di Nivelles e che fu eseguito dal 1272 al 1298 (fig. 53). Esso rappresenta una chiesa gotica con bassorilievi che illustrano la vita e i miracoli della santa. Queste scene sono scolpite sul tetto della chiesa, e sulle pareti delle navate è una serie di figurine di santi. Sul reliquiario di S. Eleuterio (fig. 54), eseguito nel 1247, ed appartenente alla cattedrale di Tournai, è rappresentato il santo vescovo che tiene con una mano il pastorale e con l'altra il modello della chiesa. L'ordinamento di questo lavoro rivela un artista ingegnoso, abile e pieno di gusto.

I fonti battesimali, che ci sono conservati in gran numero, contano fra i saggi più preziosi della nostra scultura primitiva. Se ne trovano già nell'XI secolo, ma si moltiplicano nel XII. I più antichi, d'un lavoro rozzo, sono in pietra. Altri, come quello di Herenthals, sono sprovvisti di ogni ornamento: altri ancora, come quello di Gentines, sono decorati d'uccelli e fogliami. Le prime figure che vi si vedono apparire sono vere caricature, come quel-

Fig. 57. — Fonte battesimale di Wilderen. (*Fot. Rousseau*).

le del fonte battesimale di Zedlichem (fig. 55), altri, ad esempio a Goesen (fig. 56), mostrano teste curiose per il loro tipo assiro; gli uni e gli altri sono le più preziose reliquie della scultura nazionale, lavoro affatto grossolano eseguito quasi a colpi di accetta. Nel XII sec., le figure prendono un aspetto più umano, come quelle che ornano il fonte battesimale di Wilderen (fig. 57). L'esemplare più notevole è datato del 1113 ed è il fonte battesimale in rame della chiesa di S. Bartolomeo a Liegi (fig. 58), eseguito da Ranieri di Huy per la chiesa di Nostra Signora delle Fonti di Liegi. Intorno al bacino sono rappresentate scene della vita di S. Giovanni Battista o scene che si riferiscono alla storia del battesimo. Le figure drappeggiate sono ben proporzionate e di atteggiamento quasi grazioso. L'arte si è liberata della sua barbarie e mostra già nobili forme umane.

FIG. 58. — LIEGI.
FONTE BATTESIMALE.
(*Chiesa di S. Bartolomeo*).
(*Fot. Hermans*).

Più elegante e più moderno è il fonte battesimale di Hal, lavorato assai riccamente (fig. 59).

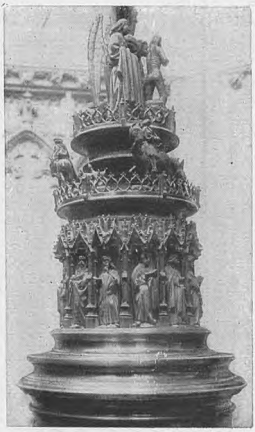


FIG. 59. — HAL.
FONTE BATTESIMALE.
(*Fot. Rousseau*).

La scultura fu chiamata fin dalle origini a decorare tombe. L'imagine del defunto era rappresentata distesa sul mausoleo. Da principio queste figure furono scolpite in bassorilievo nella pietra, come per la tomba di Enrico I, duca di Brabante, morto nel 1235 e sepolto nella chiesa di S. Pietro in Louvain. L'imagine di Desiderio d'Houffalize (fig. 60), del XIII sec., è quella d'un giovane di bell'aspetto, eseguita con semplicità, ma non senza raffinatezze nella barba e nei capelli. Più tardi le effigi si sviluppano e diventano statue, e il defunto sembra coricato sul suo sarcofago come su un letto di parata. Così nelle sculture del trecento e

FIG. 60. — DESIDERIO D'HOUFFALIZE.
(*Museo di Bruxelles*).
(*Fot. Rousseau*).

del quattrocento, delle quali si può vedere un esempio nella tomba di Giovanni di Cromoy (Louvre) (fig. 61).

Gli artisti del Medio Evo scolpivano anche notevoli pietre sepolcrali di rame. Essi riproducevano l'imagine del morto, intagliandola nel rame con tratti profondi che venivano poi riempiti di smalto nero. Le pietre sepolcrali di GualtieroCoopman, morto nel1387 e sepolto nella chiesa di S. Salvatore a Bruges ; quella di Gugl. Wenemaer (fig.62) morto nel 1325, e quella della sua sposa, morta nel 1330, al Museo di Antichità a Gand, contano fra i capolavori del genere.

FIG. 61. — MONUMENTO DI GIOVANNI DI CROMOY.
(*Museo del Louvre*).
(*Fot. Hachette*).

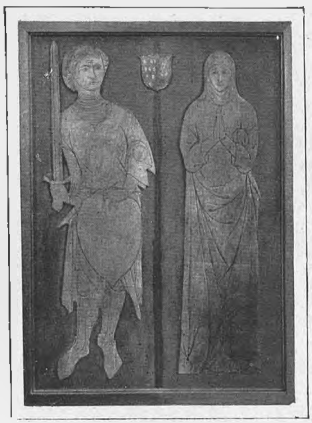


FIG. 62. — GUGLIELMO WENEMAER E SUA MOGLIE.
(*Museo d'Antichità di Gand*).
(*Fot. Sacré*).

Tra i candelabri pasquali ed i leggii di rame che si trovavano nella maggior parte delle chiese, brillano opere magnifiche,veri capolavori dei fonditori di rame, che fiorivano sopratutto a Dinant. Il leggio del Pellicano della chiesa San Germano a Tirlemont (fi-

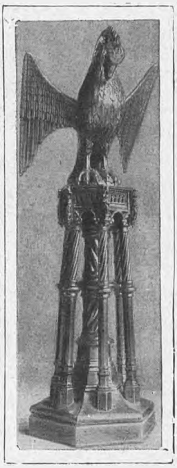


FIG. 63. — LEGGIO DI TIRLEMONT.
(*Museo di Bruxelles*).
(*Fot. Rousseau*).

gura 63), un altro del XV sec. al Museo di Bruxelles e la *Aquila* di Freeren della stessa epoca sono i più perfetti.

Nella seconda parte del Medio Evo e durante il Rinascimento, gli scultori emersero specialmente nell'esecuzione di altari. Essi erano dipinti o scolpiti. Fra i primi noi ritroviamo i più antichi capolavori della pittura fiamminga; gli altari scolpiti risalgono spesso ad epoche anche più antiche. In origine essi erano d'oro o d'argento sbalzato, come quello di Stavelot (1148); più tardi furono scolpiti nella pietra come quello della chiesa di Gheel; più tardi ancora furono rivestiti d'alabastro come quello di Hal (1533) (fig. 64). Ma quelli di cui maggiormente si vanta la scuola fiamminga sono scolpiti nel legno. Verso la fine del XIII secolo si incomincia già a farne in piccole dimensioni; nel sec. XIV sono più grandi; nel XV e XVI secolo ve n'è una profusione, che si distingue per la ricchezza e la perfezione del lavoro. Poi questa arte sparisce.

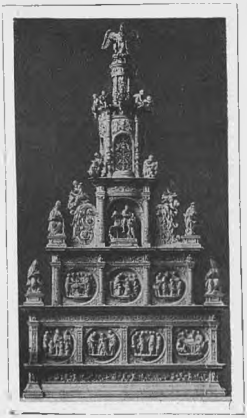


FIG. 64. — ALTARE DI HAL. (*Fot. Neuckens*).

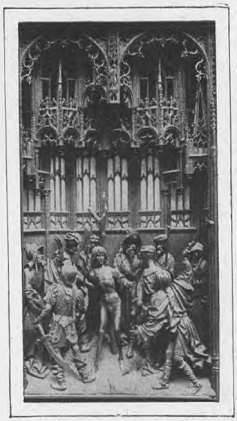


FIG. 65. — G. BORREMANS. ALTARE DI NOSTRA SIGNORA FUORI CITTÀ DI LOUVAIN. (*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Neuckens*).

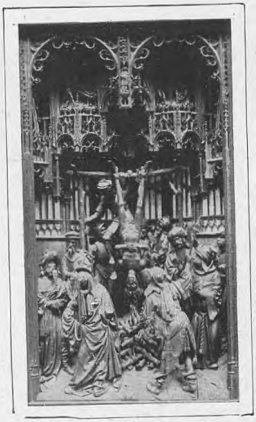


FIG. 66. — G. BORREMANS. ALTARE DI NOSTRA SIGNORA FUORI CITTÀ DI LOUVAIN. PANNELLO CENTRALE. (*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Neuckens*).

Generalmente questi altari di legno consistono in trittici di cui il quadro centrale è più alto dei due laterali. Ciascuno di questi pannelli si suddivide ancora in diversi scompartimenti che incorniciano piccole scene. I personaggi sono raggruppati nei bassorilievi, scol-

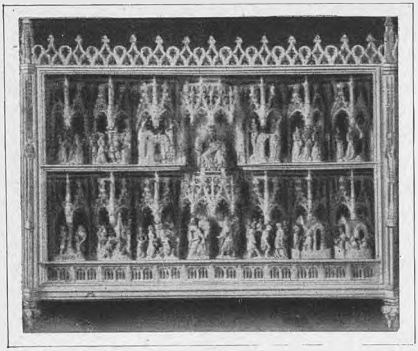


Fig. 67. — Altare di Hakendover.
(*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Neuckens*).

piti nel legno e incorniciati di motivi architettonici di stile ogivale. Ogni gruppo sembra tagliato in un solo blocco ; in realtà le figure sono scolpite e riportate. Nei più antichi di questi trittici il lavoro d'incorniciatura è molto complicato, ma il disegno è regolare ; più tardi questo lavoro degenera sempre più nei capricci del gotico decadente. I più antichi e più celebri sono i due altari ordinati nel 1390 a Giacomo di Baerse di Termonde dal Duca di Borgogna Filippo l'Ardito per la Certosa di Champmol presso Digione e che si trova nel museo di questa città. Il pannello centrale di uno reca tre soggetti : il *Calvario*, l'*Adorazione dei Magi* e la *Deposizione*, e su ciascuno degli sportelli sono cinque figure di santi. L'altro trittico mostra al centro la *Decollazione di S. Giovanni Battista*, un *Martirio* e le *Tentazioni di S. Antonio*, e in ogni sportello ha anch'esso cinque figure di santi. I personaggi sono di proporzioni un po' tozze, di movimento un po' goffo e quasi perduti nelle pieghe dei loro costumi. Del XIV sec. è pure l'altare di Hakendover (figura 67), attualmente al Museo delle antichità a Bruxelles, consistente in tredici gruppi che si riferiscono alla costruzione della chiesa del villaggio. La cornice gotica con le sue nicchie, i suoi baldacchini è di una ricchezza straordinaria. A malgrado delle loro forme poco raffina-

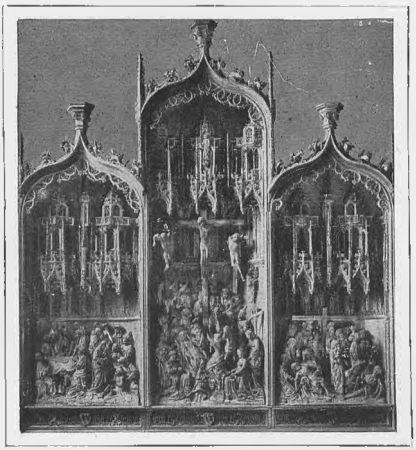


Fig. 68. — Altare di Claudio di Villa.
(*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Neuckens*).

te, le figure sono vive, avvolte in ampie vesti, ma tratteggiate con gusto. Parecchi altri importanti altari del XV secolo ci sono stati conservati, anzitutto quello di Auderghem, che rimonta alla metà di quel secolo, quello della chiesa di S. Martino di Tongres, eseguito nel 1481 ad Anversa; quello di Pailhe e quello di Hulsthout; infine quello della chiesa di San Leonardo a Léau eseguito da Arnoldo Van Diest.

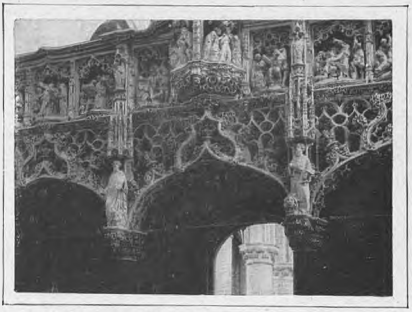


Fig. 69. — Chiesa di Lierre. — Il coro. (*Fot. Nels*).

Molti altari della prima metà del XV secolo sono soltanto prodotti d'arte industriale, ma negli ultimi anni del XV e nella prima metà del XVI secolo lo stile diventa sempre più libero e grazioso. Le cornici sono sempre di stile gotico fiorito, le figure mostrano sempre la stessa eleganza non naturale, ma tuttavia di quando in quando una personalità si manifesta come un vero artista in opere originali. Così Passchier Borremans, autore dell'altare di Nostra Signora di Lombeek, e Giovanni Borremans il migliore scultore d'altari che noi conosciamo. Egli eseguì nel 1493 l'altare di Nostra Signora fuori di città a Louvain, che si trova nel Museo di Bruxelles. Quest'opera ammirevole comprende sette scomparti: al centro S. Giorgio sospeso coi piedi al disopra d'un braciere (fig. 66) e un altro martirio in ognuno dei pannelli. Le figure si distinguono tanto per la correzione delle loro forme quanto per la loro espressione drammatica (fig. 65). Nello stesso Museo di Bruxelles si trova un altare eseguito un po' di tempo prima. Al centro è rappresentato il Calvario coi due donatori Claudio di Villa (fig. 68) e Gentine Solaro; a sinistra la Deposizione e la Risurrezione, a destra Gesù in casa del

Fig. 70. — Tomba di Giovanni di Melun e delle sue mogli. (*Castello d'Antoing*). (*Fot. Neuckens*).

Fig. 71. — La moglie e gli amici di Giobbe.
(*Bibbia. Seminario di Liegi*).
(*Fot. Janssens*).

Fariseo e la Risurrezione di Lazzaro: opera grandiosa quantunque un po' trascurata. Al XVI secolo appartengono anche l'altare di Oplinter fatto ad Anversa nel 1525; quello di Leonhout; quello di Herenthals (1510-1537), dovuto a Passchier Borremans; quello di Villiers-la-Ville (1538) e quello della chiesa di S. Dionigi a Liegi, uno dei più belli, con figure colorite e smaltate nella carne, nei capelli e nella barba (1506-1538). La scultura d'altari era diventata una industria fiorente nel Brabante durante la seconda metà del XV secolo e nel XVI. Anversa e Bruxelles ne fornivano a tutta la regione e ne spedivano in quantità persino all'estero. Se ne trovano ancora in Francia, nella Germania del Nord e sopratutto nella Svezia.

Alla scultura in legno degli altari si ricollega la scultura in pietra delle cantorie che erano collocate fra la navata centrale e il coro delle chiese e presentano generalmente tre e spesso cinque arcate. Nelle più antiche la parte architettonica era di stile gotico e la galleria che coronava il portico era coperta di un vero merletto di pietra, nella quale erano abilmente disposte nicchie che contenevano figure e gruppi del tipo di quelli degli altari. Quelli della chiesa di San Pietro a Louvain e delle chiese principali d'Aerschot, Dixmude, Tessenderloo e Lierre (fig. 69), sono i più notevoli di questi gioielli artistici.

Durante la dominazione borgognona i duchi fecero appello ai nostri scultori come ai nostri pittori, e vi erano certamente alcuni Fiamminghi e alcuni Limburgesi fra gli artisti che lavorarono a Digione

Fig. 72. — L'Adorazione dei Magi.
(*Salterio. Bruxelles, 10607*).
(*Fot. van Damme*).

intorno a Nicola Sluter (di Olanda) e a suo nipote Nicola di Werve. Ma, e cioè è strano, questa scultura d'un potente naturalismo, che si è propagata tanto lontano, ha lasciato ben poche traccie nei nostri paesi. Si può tuttavia citare la tomba di Giovanni di Melun (fig. 70) e delle sue due mogli nel castello di Antoing.

Fig. 73. — La Risurrezione. (*Antifonario H. Yates Thompson*). (*Fot. van Damme*).

Abbiamo già veduto come, nel XIII sec., l'arte della miniatura era entrata in una via affatto nuova. L'austero e venerabile stile romanico aveva ceduto il posto all'architettura gotica più leggera, più graziosa e più variata. La miniatura pure si spoglia della tradizione romanico-bizantina. Senza dubbio i volti disegnati a penna e indicati da pochi tratti conservano ancora una fisionomia un po' imbronciata, ma già le stoffe sono colorate di toni brillanti come lo smalto. Alla stessa epoca una stessa arte si sviluppava nei paesi belghi e nelle provincie del Nord della Francia. Parigi era per la miniatura un centro artistico comune ai due paesi. A poco a poco tuttavia la Fiandra si separerà dalla Francia, per eccellere sempre più in quest'arte. I miniaturisti non sono più chierici o monaci, ma laici che lavorano per i principi o i gran signori.

Il più antico manoscritto di quest'opera, che rechi una data e del quale il nostro paese possa rivendicare l'origine, è la Bibbia eseguita dal 1248 nel convento dei Padri della Vita comune a Léau. Ne abbiamo già riprodotto una lettera (fig. 13). Un'altra lettera ci presenta Giob-

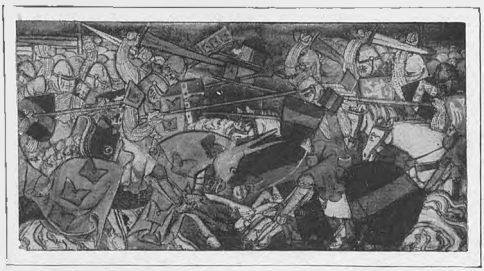


Fig. 74. — Combattimento di Cavalieri. (*Storia di Alessandro. Bruxelles, 11040*). (*Fot. van Damme*).

Fig. 75. — Cristo in croce. (*Gand. Biblioteca, 426*). (*Fot. Dhoy*).

be, sua moglie e i suoi amici (fig. 71). La scena è indicata con pochi tratti, ma molto chiaramente. Le alluminature di un Salterio appartenente alla Biblioteca di Bruxelles caratterizzano notevolmente lo stile dell'epoca. Nell'*Adorazione dei Magi* (fig. 72) i volti sono indicati con pochi tratti nettamente tracciati. La cornice presenta graziose figurine e scene tratte dalla vita quotidiana. È un vero gioiello, tutto impregnato di realismo fiammingo.

Sappiamo quando e dove fu eseguito l'Antifonario che ora appartiene al Sig. H. Yates Thompson. Esso reca questa iscrizione: « Libro della chiesa della Beata Maria di Beaupré, il quale fu scritto nell'anno 1290 dopo la nascita di Cristo ». Un A ornato (fig. 73), diviso in due parti, presenta nell'alto la Risurrezione di Cristo e in basso le Marie al sepolcro. Nel margine sono due ritratti, forse i primi disegnati dal vero per un'opera di questo genere.

I manoscritti destinati a ricche abbazie, a principi o ad altri grandi signori, sono d'una calligrafia più accurata e le miniature sono eseguite da mani più esperte. Così, nella *Storia di Alessandro*, scritta verso il 1250, che appartenne a Carlo de Croy, conte di Chimay, e che ora appartiene alla Biblioteca Reale di Bruxelles (11040), il miniaturista mostra più abilità che stile. In un combat-

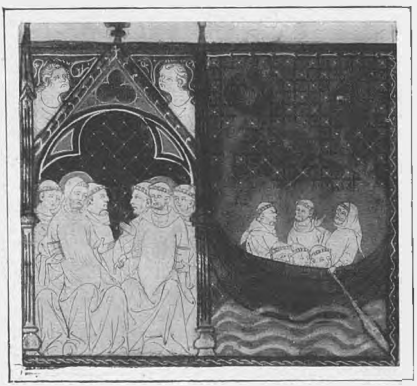


Fig. 76. — Vita di San Brandano. (*Leggenda Aurea. Bruxelles, 9225*). (*Fot. van Damme*).

timento nel quale Alessandro Magno uccide il re Agis (fig. 74), passa quasi un soffio epico.

Lo stesso stile, continuando a raffinarsi, si prolunga per quasi tutto il XIV sec. Nel 1322, Enrico di Sant'Omer e Guglielmo di San Quintino eseguirono per l'abate di S. Pietro a Gand un cerimoniale con molte miniature, una delle quali, di maggiori dimensioni, rappresenta un Cristo in croce e le Marie al sepolcro. L'espressione vi è resa magistralmente (fig. 75).

FIG. 77. — CACCIATORI A CAVALLO
(*Li Ars d'Amour. Bruxelles, 9548*).
(*Fot. van Damme*).

Durante il XIV sec., le opere di storia e di letteratura si moltiplicano. La Biblioteca Reale di Bruxelles ne possiede un gran numero. Togliamo ad una *Leggenda Aurea* (N. 9225) fatta per i Certosini di Ziethem, presso Diest, questa doppia vignetta della vita di S. Brandano (fig. 76). Le figure sono disegnate a penna su un fondo d'oro a quadrati di colore. I personaggi non sono stati colorati e la perfezione del disegno vi si rivela anche meglio. *Li Ars d'Amour*, un altro lavoro della stessa epoca e della stessa collezione (N. 9548), fu eseguito per Carlo de Croy e contiene scene realistiche. Ecco un falconiere a cavallo nella campagna coi suoi cani (figura 77). Alla stessa collezione (N. 13076) appartiene anche una cronaca di Gilles le Moysis proveniente dall'abbazia di S. Martino a Tournai, eseguita per l'abate Egidio, morto nel 1352. Una delle vignette rappresenta la Peste a Tournai

FIG. 78 — LA PESTE DI TOURNAI.
(*Cronaca di Gilles le Moysis*). (*Bruxelles. 307617*).
(*Fot. van Damme*).

Fig. 79. — Adorazione dei Magi. (*Messale di Lorenzo d'Anversa*). (*L'Aja, Museo Meerm.-West*). (*Fot. Steinmetz*).

nel 1349 (fig.78). La scena è piena di movimento ed è ammirevolmente composta. In questo tempo i miniaturisti della regione di Liegi ed in genere di tutta la regione vallona producono i loro lavori più notevoli. Durante la seconda metà del XIV sec. anche i fiamminghi coltivano quest'arte con fortuna. Il museo Meermano-Westreenianum dell'Aja possiede un magnifico messale che reca quest'iscrizione: «Nell'anno 1365 il sabato dopo la Natività della Santa Vergine Maria, questo libro fu compiuto da Lorenzo, alluminatore borghese di Anversa, dimorante a Gand». I minuti disegni colorati sono del tutto simili a quelli della scuola franco-fiamminga della stessa epoca. Le cornici sono deliziose per spirito ed ingegnosità. La pagina 27 rappresenta l'*Adorazione dei Magi* (fig.79), accompagnata dai ritratti dell'amatore, per il quale il messale fu eseguito, e di sua moglie. Nel 1371 troviamo il nome di un secondo alluminatore fiammingo. In quest'epoca, Giovanni di Bruges, uno dei più antichi artisti fiamminghi al servizio dei re di Francia, eseguì una Bibbia, che appartiene anch'essa al Museo dell'Aja. Una delle miniature rappresenta Giovanni di Vaudetar, l'autore del manoscritto, che offre il suo lavoro a Carlo V, re di Francia (fig.80); è questo uno dei più antichi ritratti che noi possediamo. Questa Bibbia reca la seguente iscrizione: «Nell'anno mille trecento settanta e

Fig. 80. — Giovanni di Bruges. Giovanni di Vaudetar che presenta il suo lavoro a Carlo V (*Bibbia*). (*L'Aja, Museo Meermano-Westreenianum*). (*Fot. Steinmetz*).

uno, questo lavoro fu dipinto per ordine e in onore di Carlo re di Francia, nel suo trentacinquesimo anno e nell'ottavo del suo regno, e Giovanni di Bruges, pittore del re sopranominato, eseguì questo ritratto di sua propria mano ». Le miniature di questo libro sono tra le migliori dell'epoca. Riproduciamo qui *Ezechiele e l'Angelo* (fig. 81). Nel 1368 Giovanni di Bruges doveva essere già da lungo tempo al servizio di Carlo V, poichè in quell'anno il re gli fece dono d'una casa a San Quintino. in considerazione dei buoni e leali servizi resi da Giovanni di Bondolf, detto Giovanni di Bruges.

Fig. 81. — Ezechiele e l'Angelo. (*Bibbia*). (*L'Aja, Museo Meerm.-West.*). (*Fot. Steinmetz*).

Un libro di preghiere in fiammingo eseguito a Maestricht e appartenente alla Biblioteca dell'Università di Liegi, data del 1373. Esso si collega ancora interamente allo stile franco-fiammingo, ch'esso ci mostra nel migliore aspetto. La miniatura qui riprodotta (fig. 82) mostra figure dai capelli svolazzanti non più disegnati con pochi tratti, ma discretamente rialzati con colori. Le vesti rosse e turchine cadono con pieghe ampie ed eleganti, gli atteggiamenti sono un po' manierati, ma i visi presentano una grazia ignorata nelle epoche anteriori. Coi libri di preghiere, l'arte penetrò nella classe media e gli alluminatori illustrarono una quantità di libri da messa fiamminghi, francesi o latini, destinati ai borghesi, agli ecclesiastici ed ai signori. L'esecuzione di questi libri era dunque una vera industria artistica. Le pagine s'incorniciano di fiori, di foglie, d'uccelli e d'insetti. Le miniature rappresentano soggetti della Bibbia o figure di Santi. I ricchi colori e

Fig. 82. — San Cornelio e Santa Caterina (*Libro d'ore*). (*Univer. di Liegi, 31*). (*Fot. Janssens*).

Fig. 83. — L'Annunciazione.
(*Libro d'ore fiammingo*). (*Liegi, Università, 27*).
(*Fot. Janssens*).

gl'ingegnosi ornamenti ne costituiscono il fascino principale. Due libri d'ore fiamminghi, appartenenti alla Biblioteca dell'Università di Liegi e che datano del XV secolo, possono fornire varii esempi di queste illustrazioni. Nel primo (N. 27), scegliamo una *Annunciazione* (fig. 83) di stile ancora arcaico per l'ingenuità delle figure, ma riccamente colorita e incorniciata da uno splendido motivo composto da grandi uccelli. Dal secondo (N. 8), togliamo un *Cristo in croce*. I volti sono sgraziati, ma l'insieme forma un piccolo quadro, le cui sfumature, delicatamente fuse, rappresentano la transizione dai toni smaltati d'un tempo ai colori armoniosi di poi (fig. 84).

Fig. 84. — Cristo in croce.
(*Libro d'ore fiammingo*).
(*Liegi, Università, 8*).
(*Fot. Janssens*).

Per mezzo di prodotti più modesti l'arte degli alluminatori si diffuse nelle classi meno elevate della società; ma, nella seconda metà del Trecento, entrò nel suo periodo di gran favore presso principi e gran signori. A capo di questi mecenati figurano il re di

Fig. 85. — La Creazione del mondo.
(*Bibbia figurata*).
(*Biblioteca Nazionale. Parigi, F. 166*).
(*Fot. Berthaud*).

Francia Carlo V, i suoi fratelli il duca Giovanni di Berry e Filippo l'Ardito, duca di Borgogna.

Quest'ultimo, come i suoi discendenti, divenuti sovrani delle nostre provincie, consacrarono le loro ricchezze e le nostre a favorire il lusso e le arti. Filippo l'Ardito, che regnò dal 1384 al 1404, era il quarto figlio di re Giovanni II, ed ereditò da suo padre non solo l'amore dei bei libri, ma anche alcuni preziosi manoscritti della sua biblioteca. Uno dei gioielli della Biblioteca Reale di Bruxelles, un libro d'ore (N.10392), gli pervenne così. Questo manoscritto è illustrato di iniziali smaglianti: il fogliame dei riquadri uguaglia il merletto per fantasia e ricchezza ; alcune miniature hanno figure deliziose. Per questo stesso principe fu intrapreso uno dei più importanti manoscritti di quest'epoca : la *Bibbia istoriata* appartenente alla Biblioteca Nazionale di Parigi (Fr.166). Essa contiene 2704 miniature sparse in 169 fogli: una metà di ogni illustrazione tratta un episodio della Bibbia, l'altra metà la morale da ricavare da questo passo. Così la pagina qui riprodotta reca questo testo: « E la terra asciutta apparve e così fu fatto e Dio chiamò l'asciutto terra e la raccolta delle acque mari. Morale: per terra asciutta s'intende la Santa Chiesa, asciutta, senza brame, che rimane ferma contro ogni persecuzione ». Le piccole figure sono appena colorate, si direbbero quasi dei chiaroscuri; gli accessorii sono di un colore un po' più vivo: ogni scena è chiusa

Fig. 86. — Dio Padre.
(*Libro d'ore di Torino*). (*Fot. Berthaud*).

Fig. 87. — Il duca di Hainaut e Jacqueline di Baviera.
(*Libro d'ore di Torino*). (*Fot. Berthaud*).

FIG. 88. — LE SANTE VERGINI.
(*Libro d'ore di Torino*).
(*Fot. Berthaud*).

in una cornice delle più decorative e il tutto attesta una ricca imaginazione (fig. 85).

Come è accaduto per molti dei più importanti manoscritti varii artisti hanno collaborato a questi. I primi sono i migliori. Soltanto le alluminature che ornano le quarantotto prime pagine, di molto superiori alle altre, sarebbero dovute a Fiamminghi e sono anzi attribuite ai più abili miniaturisti, i due fratelli di Limburgo, che si chiamavano Giovanni (Janneken) e Paolo (Polleken, Polequin) Malouel o Maelwel. I due fratelli furono incaricati di illustrare questo libro da Filippo l'Ardito nel 1403. La morte del duca, sopraggiunta nel 1404, venne ad interrompere il loro lavoro, che fu terminato da altri.

Uno dei fratelli di Filippo l'Ardito, Giovanni, duca di Berry (1340-1416), terzo figlio di Giovanni II, era un amatore appassionato di manoscritti alluminati, e i lavori eseguiti per lui sono i più meravigliosi che noi conosciamo. Un caso fortunato ha voluto che molti di questi manoscritti ci sieno stati conservati e che ci sieno noti i nomi dei principali artisti che li eseguirono. Erano questi Fiamminghi che lavorarono alla corte dei primi Valois e vi perfezionarono e raffinarono i loro doni naturali. Fra i più notevoli manoscritti alluminati per il duca figurano due libri d'ore. Uno di questi fu distrutto in gran parte nell'incendio della Biblioteca di Torino, il 7 gennaio 1904. Esso aveva per titolo: *les Très Belles Heures de Jean de France*. Fortunatamente possediamo riproduzioni fotografiche delle parti bruciate. Parti della stessa

FIG. 89. — MADONNA.
(*Libro d'ore del duca di Berry*).
(*Bruxelles. 11060*).
(*Fot. van Damme*).

opera appartengono al barone Adolfo de Rothschild a Parigi, al Museo del Louvre e al principe Trivulzio a Milano. Il Libro d'ore di Torino fu eseguito tra il 1404 e il 1413. Le miniature che esso conteneva presentano un'analogia così evidente con quelle eseguite più tardi in Fiandra per Filippo il Buono che G. Hulin e P. Durrieu credono che esse furono eseguite nello studio dei fratelli Van Eyck. Ne riproduciamo tre. La prima, Dio Padre troneggiante sotto una tenda sorretta da angeli (fig.86); la seconda, Guglielmo IV, duca di Hainaut, che si reca ad incontrare sua figlia, Giacomina di Baviera (figura 87); la terza, le Sante Vergini (fig. 88). La prima riunisce l'augusta maestà di Dio all'amabile grazia degli angeli; la seconda presenta una scena tolta dal vero, piena di movimento e di varietà.

FIG. 90. — LA SALITA AL CALVARIO.
(*Libro d'ore del duca di Berry*).
(*Fot. van Damme*).

Le Très Beau Livre d'Heures appartenente alla Bibliot. Nazionale

FIG. 91. — IL RE DAVIDE.
(*Salterio francese e latino*).
(*Bibl. Naz., 13091*). (*Fot. Berthaud*).

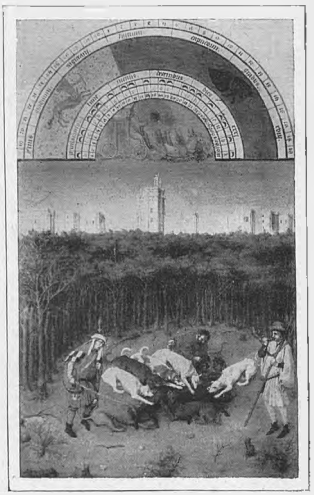


FIG. 92. — LE RICCHISSIME ORE.
IL MESE DI DICEMBRE.
(*Chantilly*). (*Fot. Hachette*).

FIG. 93. — LE RICCHISSIME ORE. L'INCORONAZIONE DI MARIA. (*Chantilly*). (*Fot. Berthaud*).

di Bruxelles (N.11060) è iscritto nell'inventario della Biblioteca del duca di Berry, eseguito nel 1401. Poco dopo questo principe ne fece dono a suo fratello Filippo l'Ardito e questo gioiello entrò nella Biblioteca di Borgogna. Esso contiene venti grandi miniature colorate all'acquerello e tutte le pagine sono ornate di riquadri. È notevole che le due prime miniature sono incontestabilmente di mano diversa delle seguenti. Risulta dagli studi fatti sugli autori di questi acquerelli che i due primi sono di Jacquemart di Hesdin, gli altri di Giacomo Coene (di Bruges). Ecco dunque due nomi di artisti che si ricollegano ai capolavori della miniatura fiamminga. Constatiamo inoltre che altri manoscritti appartenenti al duca di Berry sono opera di maestri fiamminghi. Giacomo Coene (di Bruges) viveva a Parigi nel 1398 e sappiamo che nel 1404 fu pagato da Filippo l'Ardito per aver dipinto una Bibbia francese e latina. Jacquemart di Hesdin lavorò per il duca di Berry fin dal 1384. Togliamo due alluminature al Libro d'ore di Bruxelles. La prima rappresenta il duca Giovanni di Berry in ginocchio fra San Giovanni e Santo Andrea. Il duca è vestito d'una toga bianca. San Giovanni è seduto e sorregge con la mano sinistra un *Agnus Dei*, ha la testa

FIG. 94. — IL MINIATURISTA FA OMAGGIO DEL SUO LAVORO. (*Piccolo libro d'ore del duca di Berry*). (*Parigi, Biblioteca Nazionale, 18104*). (*Fot. Berthaud*).

circondata da un'aureola d'oro e rosso. Sulle ginocchia del santo è aperto un libro. Dietro il duca si vede Sant'Andrea in ginocchio, con un'aureola intorno al capo e con la croce posata per terra. Le teste dei personaggi, sopratutto quella del duca, sono notevolmente fini e piene di espressione (fig. 95). La seconda, rappresentante la Vergine che allatta il Bambino, opera di Jacquemart di Hesdin, è trattata a chiaroscuro trasparente e delicatamente vellutato, che risalta su un fondo rosso sparso di microscopiche teste di angeli. L'esecuzione dell'alluminatura è notevole: il disegno è meno perfetto. La testa della Vergine è smisuratamente grossa e quella del Bambino poco piacente (fig. 89). La terza, opera di Giacomo Coene, rappresenta *La salita al Calvario*. Il corteo si snoda in una via tagliata nella roccia e che presenta questa anomalia di scendere invece di salire al Golgota. Una felice trovata, affatto fiamminga, consiste nel gruppo di ragazzi che accompagnano il corteo e che giuocano ad imitare la scena tragica. I colori scuri sono ancora assai opachi: i toni chiari hanno una maggiore finezza e lasciano trasparire le forme (fig. 90).

FIG. 95. — IL DUCA GIOVANNI DI BERRY FRA SAN GIOVANNI E SANT'ANDREA.
(*Libro d'ore del duca di Berry*). (*Bruxelles, 11060*). (*Fot. van Damme*).

FIG. 96. — DAVIDE ADORANTE.
(*Libro d'ore di Giovanni Senza Paura*).
(*Brit. Museum, 2897, Harl*).

Il Salterio francese e latino del duca di Berry (Parigi, Biblioteca Nazionale, 13091) è una meraviglia, di piccolo formato in-4°, e racchiude diverse miniature: il re Davide, gli Apostoli, i Profeti, parecchi Santi. Riproduciamo la prima di queste illustrazioni (fig. 91). La mano che eseguì tutte queste vignette è certamente la stessa

alla quale sono dovute le due prime del Libro d'ore di Bruxelles, ossia quella di Jacquemart di Hesdin. Come quelle, queste alluminature sono eseguite con infinita delicatezza; si direbbero figure su porcellana; il loro atteggiamento tradisce una dolce timidità; le loro vesti, discretamente ombreggiate, ricadono in pieghe leggiere; la sedia col suo dossale gotico è colorata di verde pallido e translucido. Quest'arte sottile si ingegna a rendere la santità dei personaggi per mezzo di colori tenui e chiari.

Fig. 97. — La Pentecoste.
(*Breviario di Filippo il Buono*).
(*Bruxelles, 9511*). (*Fot. van Damme*).

Il più celebre dei manoscritti del duca di Berry è quello delle *Très Riches Heures* del Museo Condé a Chantilly. Giovanni di Berry morì nel 1416 prima di aver visto compiuto questo capolavoro, il quale non era ancora finito nel 1485 quando apparteneva a Carlo I duca di Savoia. Delle 125 miniature che contiene, 39 grandi e 24 piccole furono eseguite dai fratelli di Limburgo, Polequin, Hannequin ed HermandMalouel.Laparte più notevole di questa reliquia artistica è il calendario coi quadri dei dodici mesi, nei quali le scene della vita dei campi e le occupazioni delle persone sono rese con una fedeltà ed un fascino straordinari. Il mese di Dicembre, caratterizzato dalla caccia (fig. 92). ci mostra il momento nel quale il cinghiale, stretto

Fig. 98. — La festa d'Ognissanti.
(*Breviario di Filippo il Buono*).
(*Bruxelles, 9026*). (*Fot. van Damme*).

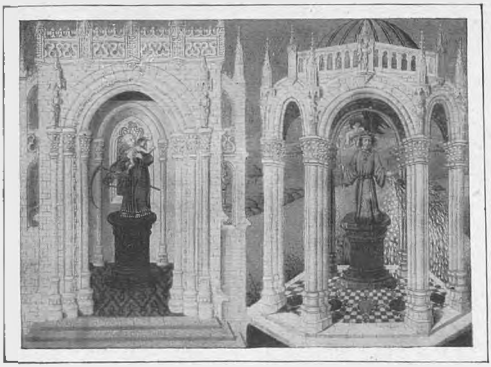
FIG. 99. — ADORAZIONE DEI MAGI
(*Libro d'ore di Filippo il Buono*).
(*L'Aja, Biblioteca Reale, AA 271*).
(*Fot. Steinmetz*).

dalla muta dei cani, sta per essere finito dai cacciatori. La scena ha luogo in una radura le cui boscaglie vicine sono rese magistralmente. Al di sopra dei rami spogli in parte del loro fogliame s'inalzano le torri e il castello di Vincennes. Il modo col quale i cani assaltano la bestia abbattuta non è meno notevole. Quanto si è lontani dalla scorretta goffaggine con la quale una volta si disegnavano gli animali ! Anche il colore è magnifico. I cacciatori portano una livrea splendida e risaltano sul fondo oscuro e tranquillo dei colori indorati dell'autunno.

Dopo la serie dei mesi, i piccoli quadri che trattano della Bibbia presentano tutt'altro carattere : essi conciliano la più deliziosa fantasia col più affascinante realismo. Così è la *Incoronazione della Vergine* (fig. 93). Visione d'un fascino superiore e d'un fervore ineffabile ! L'arte della miniatura ha raggiunto la sua perfezione : la sua stessa essenza le imponeva questa delicatezza e questa finezza. Così Giovanni di Berry aveva messo tra i suoi libri tra i gioielli. Il suo scrigno non ne conteneva alcuno più prezioso di quelli eseguiti dai miniatutisti di Fiandra e del Nord della Francia.

Il piccolo Libro d'ore di Giovanni di Berry (Parigi, Bi-

FIG. 100. — BATTAGLIA NAVALE.
(*Storia d'Elena*). (*Bruxelles, 9967*).
(*Fot. van Damme*).



(Fig. 101. — Saturno che divora i figli. (*Storia del Hainaut*). (*Bruxelles, 9242*). (*Fot. van Damme*).

blioteca Nazionale, 18104) è senza dubbio di mano di uno dei collaboratori di Andrea Beaunepveu, che lavorò dopo il 1362 come scultore del re Carlo V e poi alla corte di Luigi di Male. La rappresentazione dei mesi in questo lavoro comprende, oltre i segni dello zodiaco, una scena di vita campestre ed un soggetto biblico. In cima alle preghiere si vede l'autore del manoscritto presentare il suo lavoro al duca di Berry, disteso sul suo letto (fig.94). I volti sono espressivi, il colorito generalmente acceso. Nei rami che inghirlandano la pagina sono una quantità di uccelletti d'un lavoro incomparabile. La miniatura non ha prodotto nulla di più prezioso.

I duchi di Borgogna ereditarono dal fondatore della loro dinastia il suo amore appassionato per i manoscritti alluminati. Il Libro d'ore del British Museum (Harl, 2897) fu eseguito per Giovanni Senza Paura. Varii artisti vi collaborarono, per la maggior parte Fiamminghi. Ne togliamo una pagina: Davide inginocchiato davanti a Dio e minacciato da Satana (fig. 96). È un lavoro di un'eleganza senza pari; lungo i margini si arrampicano ramoscelli sottili come capelli, da cui spuntano le piccole

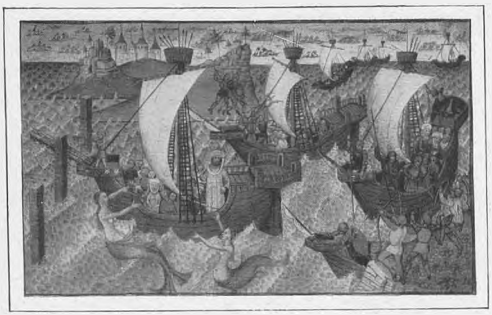


Fig. 102. — Il re Bavone s'imbarca coi Troiani. (*Storia del Hainaut*). (*Bruxelles, 9242*). (*Fot. van Damme*).

foglie; nel testo le iniziali brillano come gioielli incastonati nell'oro. Le figure delle miniature non sono molto artistiche; l'artista non è un creatore, è un decoratore geniale che cosparge le sue pagine di perle e le circonda di fili d'oro. Il British Museum possiede un secondo Libro d'ore, eseguito ugualmente per Giovanni Senza Paura (N. 35315), altrettanto ammirevole. Ma il più appassionato di questi augusti amatori d'alluminature fu Filippo il Buono, nipote di Filippo l'Ardito e pronipote del duca di Berry, che regnò sulle nostre provincie dal 1419 al 1467. La Biblioteca Reale di Bruxelles, nella quale la sezione dei manoscritti porta ancora il nome di Biblioteca di Borgogna, possiede molti lavori notevoli provenienti da questo principe. Il suo breviario in due volumi (9026-9511) fu eseguito in Francia probabilmente da artisti fiamminghi. Ne togliamo una *Discesa dello Spirito Santo* (fig. 97) ed una *Festa di tutti i Santi* (fig. 98). L'esecuzione di queste due scene è perfetta. I colori sono smaglianti e variati; l'insieme rivela il desiderio di piacere; tutto vi è brillante ed abbagliante co-

FIG. 103. — LA DISFATTA DI UGO CONTE DI CAMBRAI.
(*Storia del Hainaut*). (*Bruxelles, 9243*).
(*Fot. van Damme*).

FIG. 104. — COME IL CONTE DI FIANDRA CONQUISTÒ IL CASTELLO DI DOUAI.
(*Storia del Hainaut*). (*Bruxelles, 9244*).
(*Fot. van Damme*).

Fig. 105. — Giovanni Tavernier fa omaggio della sua opera. (*Les Conquestes de Charlemagne*). (*Bruxelles, 9066*). (*Fot. van Damme*).

me lo smalto. La Biblioteca Reale dell'Aja possiede un altro Libro d'ore eseguito per Filippo il Buono. Le sue miniature sono dello stesso tipo di quelle delle *Conquestes de Charlemagne* della Biblioteca di Bruxelles, attribuite a Giovanni Tavernier. Togliamo da questo Libro d'ore una *Adorazione dei Magi*. Questo chiaroscuro, rialzato appena da un po' di bruno, è un lavoro delizioso. Le fisionomie sono insignificanti, ma la scena è rappresentata perfettamente (fig. 99). Ben presto si moltiplicheranno i manoscritti di carattere storico e letterario. Il più antico che si conosca in tal genere è la *Storia di Elena, madre di S. Martino*, scritta nel 1448 da Giovanni Vauquelin (fig.100) e che appartiene alla Biblioteca Reale di Bruxelles (9967). Simone Norkart (di Mons, nel Hainaut) tradusse in francese, per Filippo il Buono, la *Storia del Hainaut*, scritta in latino da Giacomo di Guisa. Questo manoscritto, conservato alla Biblioteca Reale di Bruxelles (N. 9242-3-4), è uno dei prodotti più perfetti dell'arte della miniatura. Esso è opera di varii artisti. Uno di questi fu Luigi o Loyset Liédet (di Bruges). Egli dimorò dapprima a Hesdin, poi a Bruges, dove si trovava nel 1468, quando lavorava alla « Storia dei principi del Hainaut » e dove morì nel 1478. Guglielmo di

Fig. 106. — L'Annunciazione della Vergine. (*Le Laudi della Vergine*). (*Bruxelles, 9270*). (*Fot. van Damme*).

FIG. 107. — UN TORNEO.
(*Composizione della Sacra Scrittura*).
(*Bruxelles, 9017*). (*Fot. van Damme*).

Vrelant o Wyelant, che già nel 1454 faceva parte della corporazione dei pittori a Bruges e che morì in questa città nel 1481, vi collaborò anche esso. Le figure della prima parte sono minuscole e il disegno è angoloso. Alcuni dei soggetti ispirati dalla leggenda presentano quegli accessori architettonici così cari ai nostri pittori del XV e XVI secolo. Una delle scene ci rappresenta Saturno che divora i suoi figli (fig. 101). In un'altra miniatura, raffigurante il re Bavone che si imbarca coi Troiani, le figure sono disegnate perfettamente, ma mancano ancora di grazia (fig.102). La seconda parte (9243) comprende una quantità di miniature, molte delle quali rappresentano battaglie (fig.103). Dalla terza parte togliamo una piccola composizione che ci mostra come il castello di Douai venne in possesso del conte di Fiandra per mezzo di un matrimonio. Il corteo fermo alla porta della chiesa è ricevuto dal vescovo e dal magistrato che stanno per celebrare il matrimonio (fig.104). Il colorito è intenso, ma non brilla, i volti sono piacenti e le forme slanciate senza rigidità : l'insieme è di buona esecuzione. Questa terza parte, composta nel 1449, è pure certamente opera di Luigi Liédet.

FIG. 108. — SANT'UBERTO SALVA ALCUNI NAUFRAGHI.
(*L'Aja, Biblioteca Reale*). (*Fot. Steinmetz*).

Ai manoscritti più notevoli eseguiti per Filippo il Buono dobbiamo aggiungere: *les Chroniques et Conquestes de Charlemagne* (Bruxelles 9066), illustrate nel 1460 da Giovanni Tavernier di Audenarde, che lavorava fin dal 1454 per il duca. La maggior parte di queste miniature rappresentano battaglie; altre sono scene della vita feudale. In

Fig. 109. — Battaglia.
(*Fiore delle Storie*). (*Bruxelles, 9232*).
(*Fot. van Damme*).

quella che riproduciamo si vede l'alluminatore fare omaggio della sua opera al duca. L'esecuzione di questa scena è molto originale. I contorni sono ben definiti. Tutta la miniatura è mantenuta in una deliziosa tinta grigia ravvivata da un tono bruno (fig. 105).

Il trattato delle lodi della Vergine (Bruxelles 9270) fu offerto nel 1461 a Filippo il Buono da Giovanni Mielot, canonico del capitolo di Lilla. L'opera s'apre con una bella miniatura, *l'Annunciazione della Vergine* (fig.106). Il duca assiste alla scena sul suo inginocchiatoio. L'attitudine e il movimento sono particolarmente riusciti ; il colorito ravvivato da tratti e da ornamenti d'oro è ciononostante un po' opaco. L'anno seguente, cioè nel 1462, Davide Aubert du Hesdin offrì al duca un manoscritto intitolato : *la Composizione della Scrittura*, che appartiene oggi alla Biblioteca Reale di Bruxelles (9017). Esso non contiene che alcune miniature di tinte azzurrognole ravvivate da un po' di oro. La maggior parte delle figure sono lunghe e impacciate, ricordando quelle di Thierry Bouts ; in altre composizioni le figure grosse e mal proporzionate tradiscono un'altra mano. Ma anche qui il lavoro è veramente meraviglioso. In una scena di *Torneo* (fig. 107), i cavalieri sono ben piantati sui loro cavalli. Se l'artista non giunge ancora a rendere un dramma in tutta la sua intensità, mo-

Fig. 110. — Il matrimonio di re Carlo V.
(*Fiore delle Storie*). (*Bruxelles, 9232*).
(*Fot. van Damme*).

stra almeno tutta la sua cura per i preliminari e gli accessori. Il tappeto del fondo è un vero ricamo dipinto.

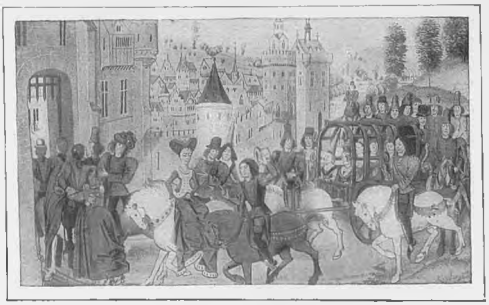


Fig. 111. — Il duca di Mes reclama l'aiuto di re Pipino.
(*Storia di Carlo Martello*). (*Bruxelles, 6-9*).
(*Fot. van Damme*).

L'anno seguente, il 1463, un secondo lavoro gli fu presentato dall'autore David Aubert nella sua città di Bruges, ora alla Biblioteca dell'Aja. È un manoscritto vivo di colore e con ricchi paesaggi. Ne togliamo un Sant'Uberto che salva i naufraghi (fig.108).

Un altro lavoro dedicato a Filippo il Buono dal suo copista, Giovanni Mansel di Hesdin, si chiama il *Fiore delle Storie* e servì come libro di lettura ai ragazzi della famiglia del principe (Bruxelles, 9231-9233). Si divide in tre parti, una delle quali (9232) contiene magnifiche miniature alluminate con un gusto ed una ricchezza rara e che può considerarsi tra i capolavori del genere. Una di queste rappresenta un campo di battaglia (fig.109): in essa i cavalli sono disegnati con vera perfezione, ma meglio riuscito ancora è il paesaggio che circonda da tre parti la scena di sangue che contrasta potentemente con gli aspetti sereni e ridenti del paese. *Il matrimonio di re Carlo V* ci trasporta in un ambiente ben diverso (fig.110). Il vescovo riceve la coppia reale sotto il portico della chiesa. Una radiosa tonalità avvolge il paesaggio. Solo un po' d'esitazione qua e là attesta l'inesperienza in questo capolavoro di eleganza e di verità.

Fig. 112. — Alessandro e la madre di Dario.
(*Fatti e gesta d'Alessandro*).
(*Biblioteca Nazionale, Fr. 22547*).
(*Fot. Berthaud*).

Nel 1463-1465, David

Fig. 113. — Boezio e le fanciulle.
(*Boethius: de Consolatione*).
(*Parigi, Bibl. Nazionale*). (*Fondi Olandesi*).
(*Fot. Berthaud*).

Aubert scrisse la *Storia di Carlo Martello* che fu illustrata da Liédet dal 1470 al 1478. Le battaglie vi abbondano e noi scegliamo quella nella quale il duca di Mes domanda soccorso al re Pipino (fig.111). Il manoscritto si trova a Bruxelles (6-9).

Uno dei più bei manoscritti giunti fino a noi, *Fatti e gesta d'Alessandro Magno* (Parigi, Bibliot. Naz., Fr. 22547) fu alluminato per Carlo il Temerario. Alla fine di quest'opera si legge: « Explicit le IX^e^ livre de Quinte-Curce Rufe des Histoires du grant Alexandre de Macédoine translaté de latin en français au château de Nieppe l'an mil IIII^c^ IXIII (lisez 1468) ». Nel 1470, furono pagate a Luigi Liédet, a ragione di venti soldi l'una, 86 miniature destinate a illustrare una storia di Alessandro Magno, e 86 è appunto il numero delle miniature di questo manoscritto. Esse sono veri quadri di un colorito sorprendente tanto per l'armonia quanto per lo splendore. Il colore è ravvivato dall'oro, le figure dal gesto un po' duro e dalle fisionomie troppo uniformemente beate si muovono liberamente in un vasto spazio vivo di aria e di luce. La fig.112

Fig. 114. — Il duca di Brettagna davanti al re d'armi.
(*Il Torneo di Giovanni di Bruges*).
(*Parigi, Biblioteca Nazionale, Fr. 2692*).
(*Fot. Berthaud*).

mostra: « comment on mit les Maures en terre et comment Alexandre vint devers les dames et les devises qu'il eut à la mère du roy Daire ».

I manoscritti di grande valore non erano nel Quattrocento solo un lusso di re e di principi : la nobiltà e l'alto clero ordinarono anch'essi preziosi volumi agli artisti. Luigi di Bruges signore di Gruuthuse, nato verso il 1426, morto nel 1492, uno dei più potenti principi della Fiandra, si distinse tra questi amatori. Alcuni dei suoi manoscritti eseguiti tra il 1480 e il 1492 sono ora alla Biblioteca Nazionale di Parigi. Uno di essi, il Boezio *De Consolatione philosophiae* (Ms. Olandesi I) reca il testo latino con la traduzione olandese. Alla fine del manoscritto si legge che Giovanni Van Kriekenborch compì questo lavoro per il signore di Gruuthuse il 16 marzo 1491 (1492 nuovo stile). Più tardi questo manoscritto passò al re di Francia, le cui armi furono sostituite a quelle del primo proprietario che erano rappresentate in parecchi punti dell'opera. Le miniature rappresentano diverse scene nelle quali Boezio insegna la sua filosofia. La miniatura qui riprodotta lo mostra seduto sulla sua poltrona, circondato da tre donne (fig.113). Questa opera di un'arte matura e d'una grande ricchezza d'imaginazione comprende le più perfette miniature che abbiano ornato un manoscritto scritto in

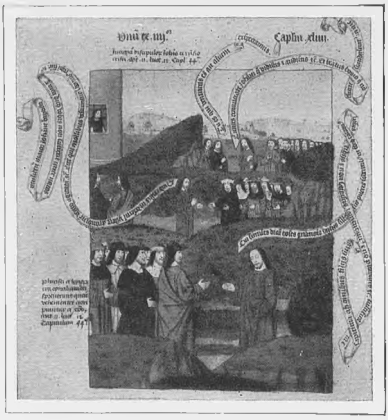


Fig. 115. — Il Cristo e i Discepoli. (*Monotessaron*). (*Biblioteca di Gand*). (*Fot. d'Hoy*).

Fig. 116. — Il capitolo del Toson d'Oro. (*Storia del Toson d'Oro*). (*Bruxelles, 9028*). (*Fot. van Damme*).

Fig. 117. — La Risurrezione di Cristo. (*Leggenda aurea*). (*Bruxelles, 9282*). (*Fot. van Damme*).

olandese. L'alluminatore è Alessandro Benning.

Un altro lavoro importante, eseguito per Luigi di Gruuthuse, è un *Torneo* destinato a commemorare quello organizzato nel 1392 da suo padre Giovanni di Bruges (Parigi, Biblioteca Nazionale, Fr. 2692). Rappresenta alcune scene di giostre in campo chiuso e anche alcuni costumi usati in queste feste (fig. 114). L'autore è senza dubbio lo stesso del Boezio, cioè Alessandro Benning, il migliore dei nostri miniaturisti.

Raffaello di Marcatillier, bastardo di Filippo il Buono e abate di San Bavone, a Gand, fece eseguire nel Quattrocento molti manoscritti, dei quali il più notevole è il *Monotessaron*, ossia la Concordanza dei quattro Vangeli (Gand, Biblioteca Università, 462). Ne togliamo un Cristo tra i discepoli : la composizione è sobria, i colori vivaci (fig. 115). La Biblioteca di Bruxelles possiede una *Storia del Toson d'Oro*) 9028) eseguita per Guglielmo di Fillastre, vescovo di Tournai. La prima miniatura rappresenta il capitolo dell'Ordine tenuto a Bruges nel 1468 sotto la presidenza di Carlo il Temerario e nel quale Guglielmo di Fillastre riceve il giuramento dei cavalieri (fig. 116). L'opera manca dell'eleganza, della finezza e dell'amabile realismo che caratterizzano i grandi miniaturisti dell'epoca.

Fig. 118. — Lo scriba che taglia la penna. (*Catholicon di S. Agostino*). (*Bruxelles, 9121*). (*Fot. van Damme*).

Anche alla Biblioteca Reale di Bruxelles si ammira una *Leggenda aurea* (9282) ordinata da Filippo, duca di Clè-

ves, che visse dal 1459 al 1529. Una delle migliori miniature è la Risurrezione di Cristo (figura 117).

Fig. 119. — Dicembre.
(*Libro d'ore XVI secolo*).
(*Roma, Biblioteca Vaticana, 3769, Lat.*).

Un altro magnifico manoscritto del Quattrocento è il *Catholicon* di S. Agostino, copiato ed alluminato dal 1481 al 1484 nella Certosa della Valle Reale (Bruxelles, Bibliot., 9121-4). La serie delle alluminature incomincia con un piccolo quadro: un monaco che sta facendo la punta alla sua penna. È una scenetta che per la sua luce discreta, il suo senso di intimità semplice ed elegante si può classificare fra le più riuscite del genere (fig.118). In parecchi punti il manoscritto reca le armi di Van Der Moere, una famiglia di artisti di Gand, un membro della quale, Giovanni Der Moere, fu nel 1435 ricevuto nella corporazione dei pittori nella sua qualità di alluminatore. Egli visse in questa città fino al 1499, ed è probabilmente a lui che si deve attribuire quest'opera.

La miniatura aveva conosciuto una prima *età d'oro* alla fine del XIV sec., sotto il patronato di Giovanni di Berry ; un secondo periodo di prosperità data dalla metà del XV secolo, sotto Filippo il Buono ; un'ultima fioritura le era riservata al principio del XVI secolo. Fin dal tempo del duca di Berry, i miniaturisti fiamminghi avevano acquistato un gran nome nella loro arte ; essi vi emergevano sempre di più e nel Cinquecento saranno quasi soli a coltivarla ancora con splendore nel Nord-Ovest dell'Europa. Le condizioni del loro lavoro hanno subìto intanto un gran cambiamento. Il libro stampato viene a sostituirsi al libro scritto ; il manoscritto ormai è fatto solo per gli amatori della forma antica e del gusto arcaico: esso era fatalmente condannato a

Fig. 120. — L'Incoronazione di Davide.
(*Libro d'ore XVI secolo*).
(*Roma. Biblioteca Vaticana, 3769, Lat.*).

FIG. 121. — LA CACCIA AL FALCONE. (*Le Ore di Hennessy*). (*Buxelles, II, 158*).

FIG. 122. — BETSABEA E DAVIDE. (*Fot. van Damme*).

perire ; ma prima di sparire del tutto brillerà ancora una volta della sua luce più bella.

Fra le alluminature del Cinquecento citiamo dapprima un Libro d'ore appartenente alla Biblioteca Vaticana (N. 3769) che reca varie volte lo stemma d'un gentiluomo fiammingo, Gio-

FIG. 123. — FEBBRAIO. (*Breviario Grimani*).

FIG. 124. — MAGGIO. (*Fot. Hermans*).

vanni di Pallant, e di sua moglie, Anna di Culenburg, ch'egli sposò verso il 1500. È un gioiello inestimabile, alluminato in maniera ricchissima e variata. Questo lavoro fiammingo è opera di varii collaboratori. Il primo di essi si distingue per una grande delicatezza, una esecuzione ricercata e per il colorito brillante, ravvivato dall'oro; egli alluminò i Salmi (fig.120). Un altro, dallo stile più severo, illustrò la vita di Gesù; un terzo compose scene vigorose e drammatiche per il Calendario (fig.119); un quarto illustrò i Vangeli con una cura che rasenta la leziosaggine.

Fig. 125. — Santa Caterina. (*Hortulus animae*). (*Vienna, Biblioteca Imperiale, 2706*). (*Fot. Hermans*).

Fra le meraviglie che produsse l'arte dei miniaturisti al suo finire si debbono notare varii manoscritti appartenenti al British Museum. Uno di questi è un breviario che appartenne a Isabella, regina di Spagna (1504) e che le venne offerto dal suo umilissimo servitore Francesco di Royas, scritto da Spagnoli, ma illustrato da artisti fiamminghi. Parecchie mani vi hanno lavorato. Il disegnatore delle figure è meno abile ma i fiori, gli uccelli, gli insetti che secondo l'uso fiammingo sono sparsi lungo i margini dorati, sono d'una esecuzione squisita e brillante senza pari. Il secondo è un Libro d'ore (N.15677) che comprende un calendario ornato di scene della vita domestica fiamminga e di margini decorativi, che, per la ricchezza dell'ornamentazione si avvicina assai al precedente.

Fig. 126. — La Risurrezione di Cristo. (*Messale*). (*Liegi, Chiesa di S. Giovanni Evang.*). (*Fot. Janssens*).

Un terzo manoscritto appartenente alla stessa collezione (N.17280) è quello che fu fatto per Filippo, genero di Maria di

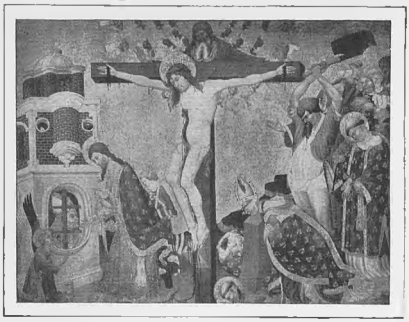


Fig. 127. — Enrico Bellechose. Il Martirio di San Dionigi. (*Museo del Louvre*).

Borgogna e di Massimiliano d'Austria (1478-1506). È di formato in-16°, mentre la maggior parte degli altri codici sono in-4°. Le figure delle piccole composizioni istoriate sono di una correttezza notevole. Un'altra opera del British Museum (N.12531) contiene le miniature della più grande dimensione e nello stesso tempo d'una esecuzione magistrale. È la *Genealogia dei re del Portogallo* e rappresenta i re e le regine che hanno regnato in quel paese e le loro alleanze con le dinastie di Spagna, d'Inghilterra e di Borgogna. Quest'opera monumentale si compone di undici enormi fogli di pergamena : non è completamente finita ed ha sofferto in alcune parti, ma, così com'è, con le figure e le parti decorative che la inquadrano, è un capolavoro della miniatura, uno degli ultimi e dei più ricchi che sieno stati prodotti. È stato eseguito da artisti fiamminghi per Don Fernando, il terzo, figlio di Giovanni III, re di Portogallo, che visse dal 1507 al 1534. Simone Benning è citato come autore principale di questo lavoro e l'attribuzione è perfettamente giustificata.

Un'opera del più grande valore è il *Libro d'Ore* detto di Nostra Signora di Hennessy, perchè appartenne alla famiglia irlandese Hennessy, dalla quale fu venduto alla Biblioteca Nazionale di Bruxelles. Si crede generalmente che le ventinove miniature che lo compongono siano state dipinte verso il 1530 da Simone Benning, figlio di Alessandro che nacque a Gand alla fine del Quattrocento, visse sopratutto a Bruges e vi morì nel 1561. Il Guicciardini lo chiamò eccellente alluminatore.

Fig. 128. — Melchiorre Broederlam. Scene della vita della Vergine. (*Digione, Museo*). (*Fot. Neurdein*).

Qualunque si sia l'autore del *Libro d'Ore* di Hennessy, esso è certamente un artista di prim'ordine. I lavori dei mesi (fig. 121) e alcune scene bibliche (fig. 122) possono sostenere il confronto con la migliore pittura di pannelli : sono sorprendenti di verità e a malgrado delle loro dimensioni ridotte dànno un'impressione di grandezza e di vita.

Il manoscritto più celebre che sia al mondo è il *Breviario Grimani*, ed è il più conosciuto, grazie alle numerose riproduzioni che esistono. Esso fu probabilmente eseguito fra il 1508 e il 1519. Marc'Antonio Michiel, scrittore italiano del XVI secolo, così scrisse del volume: « L'officio celebre che Messer Antonio Siciliano vendè al cardinale (Grimani) per ducati 500, fu inminiato da molti maestri in molti anni. Vi sono inminiature de man de Zuan Memelin carte...., de man de Girardo de Guant, carte 125, de Livieno carte 125. Lodansi in esso sopratutto li 12 mesi e tra li altri il Febbraro ».

Fig. 129. — Uberto Van Eyck. — Dio Padre. (*Gand, S. Bavone*). (*Fot. G. Hermans*).

Fig. 130. — Uberto Van Eyck. — Maria. (*Gand. S. Bavone*). (*Fot. G. Hermans*).

Il Memling non può aver lavorato a questo breviario che fu eseguito dopo la sua morte. Gherardo di Gand è probabilmende Gherardo Horenbout, un miniaturista ricordato dal Guicciardini, ma del quale non si conosce alcun lavoro. Lievin di Anversa designa senza dubbio Lievin Van Lathem, del quale non abbiamo nessuna notizia. Uno scrittore di grande competenza, il conte Paolo Durrieu, crede che uno dei suoi autori sia Alessandro Benning. Oltre le cornici, questo celebre lavoro contiene ventiquattro illustrazioni del Calendario, che rappresentano la vita e i lavori dei campi ; oltre sessanta si riferiscono alla *Storia Sacra* e diciotto sono figure di Santi. Parecchie presentano una assai notevole analogia con le *Ric-*

Fig. 131. – Uberto Van Eyck. S. Giov. Battista. (*Gand, S. Bavone*). (*Fot. G. Hermans*).

chissime Ore del duca di Berry, altre ricordano in modo sorprendente la maniera del Libro d'ore di Hennessy. Il mese di Febbraio ci svolge minutamente una scena rustica : la madre fila presso la porta, il padre fuma la pipa, un fanciullo alza la veste, i piccioni smuovono la terra, il contadino conduce il suo asino, la pastorella attende presso la stalla. Nel fondo si svolge un paesaggio invernale, e la neve è d'una tale trasparenza che sembra rispecchiare l'azzurro del cielo. Questi quadri uniscono nel modo più armonioso la prosa alla poesia e la realtà al sentimento (fig.123). Al mese di Maggio vediamo una lieta compagnia recarsi verso il bosco primaverile. È una cavalcata di signori e di dame splendidamente vestiti. I cavalieri e le monture sono inghirlandati di rami nuovi. Nel fondo s'inalzano boscaglie di un verde azzurrino e le torri della città. Il paesaggio è visto e trattato da un artista di squisita sensibilità (fig.124).

L'arte della miniatura era dunque arrivata al termine della sua carriera e aveva raggiunto il suo apogeo sorpassando anche il suo fine. Da questo momento l'alluminatura non corrisponderà più ad un bisogno, ma indugierà esclusivamente ad affascinare gli occhi e a procurare un godimento artistico.

Così è per il manoscritto che si raccosta giustamente al Breviario Grimani tanto per lo stile quanto per la perfezione della sua fattura: è questo l'*Hortulus Animae* della Biblioteca Imperiale di Vienna (2706). Esso comprende ottanta miniature e quaranta cornici eseguite da Gherardo Horenbout e dai suoi successori. Parecchie corrispondono perfettamente a quelle del Breviario Grimani. Ne togliamo una Santa Caterina (fig.125).

Fig. 132. — Uberto e Giov. Van Eyck. Angeli musicanti. (*Museo di Berlino*). (*Fot. Hanfstaengl*).

È una giovane vergine che prega con fervore davanti al castello paterno. Una prova della concorrenza che si facevano i manoscritti e i libri stampati negli ultimi tempi della miniatura ci è fornita dal fatto che il *Hortulus Animae* è letteralmente copiato da un libro che porta lo stesso titolo ed è stampato a Strasburgo nel 1510.

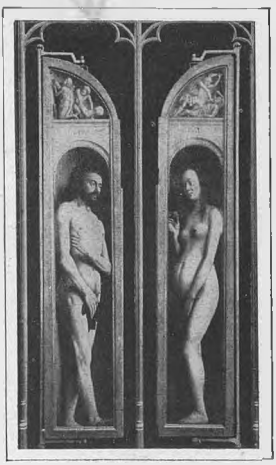


Fig. 133. — Uberto e Giovanni Van Eyck. — Adamo ed Eva. (*Museo di Bruxelles*). (*Fot. G. Hermans*).

Finalmente, un esempio della confusione dei generi e della decadenza che ne doveva risultare per la miniatura è dato da un bellissimo Messale appartenente alla chiesa parrocchiale di S. Giovanni Evangelista a Liegi, e datato del 1564-1565. Le sue lettere sono calligrafiche o piuttosto sono disegnate con una fedeltà sorprendente secondo i caratteri adoperati dallo stampatore. Togliamo da questo messale una *Risurrezione di Cristo* (fig.126), un quadretto in miniatura, nella maniera dei pittori di quell'epoca, ma eseguito con la delicatezza che caratterizza gli antichi maestri alluminatori.

Durante il primo quarto del XV secolo, allorchè la miniatura era al suo apogeo, i pittori di tavole continuano l'evoluzione artistica cominciata dagli alluminatori di manoscritti. Non si può precisare il momento in cui la loro arte si manifesta per la prima volta. Il più antico dipinto ad olio esistente in Fiandra è un cofanetto entro al quale sarebbero state raccolte nel 1292 le reliquie di Sant'Odila. Questo lavoro fu eseguito per il convento dei canonici di Santa Croce, a Huy, e lo si con-

Fig. 134. — Uberto e Giovanni Van Eyck. L'Adorazione dell'Agnello. (*Gand. S. Bavone*). (*Fot. Sacré*).

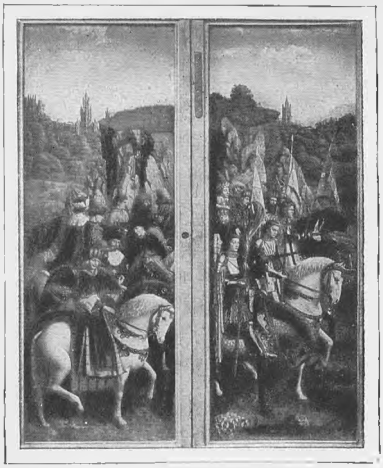


Fig. 135. — Uberto e Giovanni Van Eyck. I Cavalieri di Cristo e i Giudici integri. (*Museo di Berlino*). (*Fot. Hanfstaengl, Berlino*).

serva oggi nella chiesa di Kerniel, un villaggio fra Tongres e Saint-Trond, dove i canonici di Santa Croce avevano anticamente un convento. Esso rappresenta una parte della leggenda di Sant'Orsola; come la Santa fu ricevuta dal papa, com'essa fu uccisa da guerrieri pagani e come le reliquie di Santa Odila, una delle seguaci di Sant'Orsola, furono trasportate dai canonici di Santa Croce da Colonia a Huy. L'esecuzione è assai primitiva ed infantile. I colori sono scialbi e privi di sfumature; i lineamenti dei volti e le pieghe delle vesti sono appena tracciati; ma l'azione è chiaramente indicata ed i gruppi sono disposti semplicemente, ma con naturalezza.

Il secondo dipinto ad olio, appartiene al Museo di Anversa, ma non è stato eseguito nei Paesi Bassi del Sud. È un Cristo in Croce con la Vergine, S. Giovanni e il donatore, destinato alla tomba di Enrico Van Ryn, sacerdote della chiesa di San Giovanni ad Utrecht, che morì nel 1363. Il progresso è notevole; le figure hanno maggiori sfumature di colore e il disegno è più naturale.

I due quadri sono dipinti a bianco d'ovo. Il primo non ha nulla di comune nè con le miniature nè con la pittura ad olio del Quattrocento; il secondo si avvicina a quest'arte, ma non di molto.

Fig. 136. — Uberto e Giovanni Van Eyck. Joost Vydt e sua moglie. (*Museo di Berlino*). (*Fot. Hanfstaengl, Berlino*).

In mancanza di opere, i documenti abbondano sui primi pittori che adoperarono il colore ad olio. A Gand si trova menzionato, fra altri, Giacomo Compere, che dipingeva ad olio nel 1328-1329; a Bruges, Giovanni Van der Lye usava il colore ad olio nel 1351; a Bruxelles, lavoravano Giovanni il Pittore nel 1298; Bertoldo Sadeler nel 1303, Enrico Van Pede nel 1363, Giovanni Van der Noot nel 1367. Nel 1380, Giovanni di Woluwe dipingeva un dittico per l'oratorio della duchessa di Brabante. Giovanni Van Hasselt era il pittore ordinario di Luigi di Male, conte di Fiandra, dal 1365.

Fig. 137. — Giovanni Van Eyck. La Madonna del Cancelliere Rolin. (*Museo del Louvre*). (*Fot. Neurdein*).

Sotto i duchi di Borgogna, la pittura diventa una vera arte, anzi una grande arte. Filippo l'Ardito chiama Giovanni Malouel della Gheldria o del Limburgo, come pittore di corte, e lo fa lavorare dal 1398 al 1402. Il Malouel dipinse cinque quadri d'altare per la celebre Certosa di Champmol, presso Digione. Nella stessa epoca eseguì un trittico rappresentante la Santa Vergine fra i Santi Pietro e Paolo; nel 1415 fece il ritratto di Giovanni Senza Paura. Enrico Bellechose di Brabante successe a Giovanni Malouel come pittore dei duchi di Borgogna. A lui si devono certamente le due pale d'altare del convento di Champmol, il *Martirio di S. Dionigi* e la *Morte di Cristo assistito da Dio Padre* che si trovano attualmente al Louvre (n. 906, 907). Il Cristo in Croce occupa il centro del primo; da un lato si vede S. Dionigi nella sua prigione, dall'altro il carnefice che gli taglia la testa. Sopra un fondo d'oro, le figure e l'azione sono rappresentate ingenuamente con colori teneri e non senza un sentimento drammatico (fig. 127).

Melchiorre Broederlam è il primo di cui si conoscano positivamente i dipinti. Il 13 maggio 1384 egli entrò al servizio di Filippo l'Ardito in qualità di pittore e ciambellano, col compenso di 200 lire. Il suo padrone gli affidò la pittura ad olio delle

Fig. 138. — Giovanni Van Eyck. L'uomo dal Garofano. (*Fot. Phot. Gesellschaft, Berlino*).

bandiere, orifiammi ed altri oggetti. Egli eseguì pure varii lavori per la città di Ypres, dove visse fino al 1409 o 1410. Nel 1390-1392 Giacomo Baerse di Termonde scolpì due altari per la Certosa di Champmol, sepoltura dei duchi di Borgogna. Melchiorre Broederlam ornò gli sportelli esteriori dei quadri di questi altari con dipinti che furono compiuti nel 1399. Essi si trovano al museo di Digione e hanno due composizioni ciascuno : a sinistra l'*Annunciazione* e la *Visita di Maria ad Elisabetta*, a destra la *Purificazione* e la *Fuga in Egitto* (fig. 128). La parentela con la miniatura contemporanea è evidente ; le forme dei personaggi sono graziose, le vesti ben disposte ; il paesaggio e sopratutto le costruzioni assumono una grande importanza nella composizione ; l'opera è d'una fattura delicata e graziosa, ma anche viva e profondamente sentita.

Questi primi artisti usavano ancora antichissimi processi della pittura a tempera. I fratelli Van Eyck hanno mostrato coi loro capolavori la superiorità della pittura ad olio. Non conosciamo nulla della loro vita. Di Uberto, sappiamo solo quel poco che ci dicono l'inscrizione del loro capolavoro e quella della sua tomba. Egli cominciò il quadro d'altare l'*Adorazione dell'Agnello* per Joost Vydt a Gand e morì prima di averlo terminato. Secondo il loro nome i due fratelli sarebbero nati a Mac-

Fig. 139. — Giovanni Van Eyck. — La Madonna del canonico Van der Paele. (*Museo di Bruges*). (*Fot. Bruckmann. Monaco*).

seyck, nel Limburgo, Uberto tra il 1370 e il 1380, Giovanni fra il 1380 e il 1390. Il minore lavorò dapprima per Giovanni di Baviera detto il « senza Pietà », che gli fece ornare il suo palazzo dell'Aia dal 24 ottobre 1422 all'11 settembre 1424. Il 19 maggio 1425 entrò al servizio di Filippo il Buono che gli diede parecchie commissioni ; nel 1428 si recò in Portogallo per farvi il ritratto dell'Infante Isabella, che il suo principe domandava in matrimonio. Dalla metà del 1426 alla metà del 1428 egli risiede a Lilla a spese del duca. Al suo ritorno dal Portogallo aveva comperato una casa a Bruges ; nel 1433 aveva acquistato il diritto di borghesia (*poortersrecht*) e nel 1441 morì.

Fig. 140. — Giovanni Van Eyck. Arnolfini e sua moglie. (*Galleria Nazionale di Londra*).

L'opera capitale dei fratelli Van Eyck è l'*Adorazione dell'Agnello* nella chiesa di S. Bavone a Gand. Essa fu ordinata verso il 1415 da Joost Vydt al maggiore dei due fratelli, il quale morì il 18 settembre 1426 e l'opera così fu compiuta dal minore solo. Un'iscrizione latina sulla cornice del polittico ci dice tutto ciò che conosciamo di essenziale su questo capolavoro e sulla parte che vi ebbero i due pittori. Risulta da questa inscrizione, che si crede redatta da Giovanni Van Eyck, che l'ordinazione venne fatta ad Uberto da Judoccus Vydt (Vyd o Vyt) che Uberto incominciò il quadro, che Giovanni lo terminò e che fu inaugurato l'8 maggio 1432. L'*Adorazione* è la sola

Fig. 141. — Giovanni Van Eyck. Il Cardinale della Croce. (*Museo Imperiale di Vienna*). (*Fot. J. Löwy, Vienna*).

Fig. 142. — Petrus Christus. Ritratto. (*Collezione Salting, Londra*). (*Fot. Bruckmann, Monaco*).

dro come opera di Uberto. In anni dopo la sua morte, ma Giovanni fece nell'intervallo solo rari e corti soggiorni a Gand, così che la sua collaborazione non dovette essere assai importante. Probabilmente egli non fece altro che completare ciò che il fratello aveva appena disegnato e quasi condotto a compimento. Così si spiegherebbero il rispetto, anzi la venerazione, testimoniata dall'inscrizione per il maggiore dei due fratelli, e l'unanimità dei primi documenti che attribuiscono a lui solo la paternità dell'opera intera.

Il soggetto di quest'opera grandiosa è tratto dall'Apocalisse (cap. VII) e specialopera che noi possiamo attribuire con tutta certezza al maggiore dei due fratelli. Ma non sappiamo quale parte ne eseguì egli stesso e quale è di mano di suo fratello. È quasi certo che la concezione generale del quadro è di Uberto, il quale dipinse anche le figure principali, Dio Padre, la Madonna e San Giovanni Battista. E si può anche supporre che siano opera sua le figure di Adamo ed Eva che per lo stile, le proporzioni e i lineamenti calmi si accostano molto a quelle.

Quanto alle altre parti dell'opera, bisogna rinunziare a stabilire ciò che appartiene all'uno e ciò che appartiene all'altro, poichè non vi si nota alcuna differenza di fattura. I più antichi documenti parlano di tutto il quaverità, esso fu inaugurato parecchi

Fig. 143. — Petrus Christus. La leggenda di Santa Godeberta. (*America*). (*Fot. Bruckmann, Monaco*).

mente dal testo che viene letto nel giorno d'Ognissanti: « In seguito io vidi una legione immensa, che nessuno avrebbe saputo contare, composta di tutti i popoli, tutte le razze e tutte le lingue, che stava in piedi davanti al trono e in faccia all'Agnello, e tutti erano vestiti di lunghe vesti bianche, e avevano palme nelle mani, ed esclamavano ad alta voce: « Lodi al nostro Dio, seduto sul trono e all'Agnello ». L'autore di questo quadro, vera epopea cristiana, l'ha concepito come l'Apoteosi dell'Agnello di Dio disceso a terra per salvare l'uomo dal peccato originale, come la glorificazione del più sublime mistero sul quale è fondata la religione cristiana. Nella parte superiore del quadro troneggiano i tre principali eroi della Redenzione: il Padre che personifica la Divinità, Maria che realizzò l'ineffabile mistero e Giovanni Battista che l'annunciò all'universo. Dio Padre è drappeggiato in un mantello rosso, col petto e il bordo della veste constellati di gemme. È incoronato di una tiara bianca non meno splendida, con la mano sinistra tiene lo scettro, con la destra fa il gesto della benedizione. I suoi lineamenti spirano mansuetudine e maestà. Il fondo è nero ravvivato di verde (fig. 129). Maria porta una veste d'azzurro scuro rica-

Fig. 144. — Petrus Christus. L'Annunciazione. (*Museo di Berlino*). *Fot. Phot. Gesellschaft*).

Fig. 145. — Petrus Christus. La Nascita di Cristo (*Museo di Berlino*). (*Fot. Phot. Gesellschaft*).

Fig. 146. — Roberto Campin. — L'altare Von Werl.
(*Museo di Madrid*).
(*Fot. Anderson*).

mata di gemme e un diadema ricco di gemme e di fiori; il suo volto esprime una dolcezza angelica. In mano tiene un libro che legge con raccoglimento (fig.130). San Giovanni ha gettato sulla sua cocolla bruna un mantello verde chiaro; i suoi lineamenti spariscono quasi nella foresta della sua barba e dei suoi capelli (fig.131). Al pari della Vergine egli risalta su un fondo nero e oro. L'aspetto generale risveglia un'impressione di gloria celeste; tuttavia alcuni particolari attirano specialmente l'attenzione. A malgrado dello splendore che emana da tutta la persona di Dio Padre, la tiara posata sulla sua testa e la corona posta ai suoi piedi abbagliano subito gli occhi. Nella figura di Maria non ammiriamo soltanto la più immacolata delle Vergini e gli ornamenti della Regina del cielo, ma anche i particolari, per esempio, il semplice libro verde, dorato al taglio, e con la coperta pendente ch'essa tiene in mano.

A destra e a sinistra dei tre personaggi del centro, sono due gruppi di angeli, guardie d'onore della Divinità; gli uni suonano diversi strumenti, gli altri cantano le lodi del Signore (figura 132). E accanto ad essi, sono Adamo ed Eva, per opera dei quali il peccato afflisse il mondo (fig. 133). I principali personaggi del mistero sublime si trovano dunque raccolti in sette pannelli nella parte superiore del quadro. Vi si vedono infatti quelli per i quali l'umanità cadde e quelli che si fecero interpreti della riconoscenza terrena. La parte inferiore è composta di sette pannelli; sopra quello del mezzo scaturisce la fontana della vita; poco lontano, su di un altare, è l'Agnello che dà il

Fig. 147. — Roberto Campin. — L'altare Von Werl.
(*Museo di Madrid*).
(*Fot. Anderson*).

suo sangue per espiare il peccato del primo uomo (fig. 134). Sui pannelli laterali, si vedono a sinistra i santi, i profeti, i dottori, i filosofi; i cavalieri di Cristo ed i giudici integri s'avanzano a cavallo (fig. 135). A destra è il gruppo delle Sante Donne e degli Apostoli e dei Padri della Chiesa prosternati. Gli eremiti ed i pellegrini si avanzano in massa. Nello sfondo, la prospettiva è limitata da un paesaggio dominato da torri come

Fig. 148. — Roberto Campin. L'Altare di Mérode. (*Bruxelles*). (*Fot. Bruckmann*).

Fig. 149. Roberto Campin. La Santa Trinità. (*Museo di Francoforte*). (*Fot. Bruckmann, Monaco*).

quelle che si vedono nelle miniature del quattrocento. Nella parte posteriore degli sportelli, sono rappresentati, sotto i pannelli, San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista in chiaro-scuro, nonchè Joost Vydt e sua moglie (fig. 136); al di sopra, l'Annunciazione della Vergine.

Il cielo e la terra, la natura ed il simbolo si confondono in quest'opera grandiosa dai molteplici scompartimenti; ma i paesaggi rappresentano luoghi che i pittori hanno visto coi loro proprii occhi. Lo stesso si può dire dei loro personaggi, che hanno rappresentato tali quali li hanno visti. Gli angioli e i santi sono esseri terreni dal portamento e dalla fisionomia individuale. Adamo è un giovane robusto di struttura irreprensibile, evidentemente dipinto dal vero; il nudo d'Eva è meno studiato nei dettagli; ma Joost Vydt e sua moglie sono invece ritratti pieni di verismo. Uno spirito più nobile e più potente era venuto ad animare l'arte; l'esecuzione era più vigorosa

e più perfetta, e nondimeno sussisteva ancora uno stretto legame fra la miniatura e la nuova pittura. La miniatura aveva rialzato ed illustrato i testi sacri o profani; la pittura su tavola magnificò i misteri della religione e le azioni che dovevano essere rievocate allo spirito dei fedeli.

I Van Eyck furono potenti novatori. Le trovate del loro genio e la perfezione della loro arte sono inesplicabili. Il loro colorito ha dolcezze carezzevoli ed un vigore straordinario; essi sanno avvicinare le tinte più smaglianti senza offendere la più mirabile armonia. Cinque secoli dopo essere stati dipinti, i loro quadri conservano ancora l'antico splendore. È certo che la preparazione di questo colore contribuì assai ad assicurarne l'imperitura bellezza. Una volta si attribuiva anzi al solo processo materiale il segreto della prodigiosa perfezione dei Van Eyck. Giovanni Van Eyck sarebbe stato l'inventore della pittura ad olio, e quindi anche l'inventore di quest'arte. Avendo il Vasari proclamato che Giovanni Van Eyck fu l'inventore del colore ad olio, quest'opinione fu un articolo di fede per varii secoli; ma antichi documenti assicurano che si dipingeva ad olio ben prima del 1410. Il monaco Euraclio insegna fin dal X secolo l'utilità di mescolare i colori con l'olio. I Van Eyck ebbero certo solo da perfezionare questa miscela. Essi provarono inoltre con un capolavoro la superiorità del nuovo sistema.

Fig. 150
Roberto Campin.
Madonna.
(*Francoforte*).
(*Fot. Bruckmann*).

Fig. 151.
Roberto Campin.
Santa Veronica.
(*Museo di Francoforte*).
(*Fot. Bruckmann*).

Quando riparleremo dell'opera dei Van Eyck, lo faremo soltanto per Giovanni. Oltre alla parte ch'egli ebbe nell'*Adorazione dell'Agnello*, la sua opera più importante è la *Madonna del Canonico Van der Paele* (fig. 139), che fu dipinta per l'altar maggiore della cattedrale di Bruges; essa si trova attualmente al Museo della

FIG 152. — ROBERTO CAMPIN. IL CATTIVO LADRONE. (*Museo di Francoforte*). (*Fot. Bruckmann*).

stessa città. Giorgio Van der Paele, canonico di S.Donaziano, ordinò nel 1434 questo quadro che fu compiuto nel 1436. Esso rappresenta la Vergine col Bambino fra San Donaziano Vescovo e San Giorgio, col donatore inginocchiato a destra della Vergine. Il volto di Maria esprime insieme una grande dignità e una bontà placida. Il Bambino Gesù, disegnato con una fedeltà un po' rigida, è spiacente nell'aspetto ; ma il viso del canonico, nel suo meraviglioso verismo, è forse la più grande opera pittorica che aspiri a far rivivere una fisionomia umana. Questa pittura soda e morbida rende ad un tempo la ruvidezza dell'epidermide e la morbidezza della carne. Accanto a questa testa grinzosa, splendono il candore abbagliante della stola dai riflessi verdastri, il rosso intenso del manto di Maria, la cappa fiorita di Donaziano e le luci metalliche della corazza di San Giorgio. Questi toni vigorosi risaltano sopra un fondo pieno di trasparenza, di spazi e di luminosità. Tutto vi è dipinto minutamente, capello per capello, fibra per fibra, e ciononostante l'insieme è perfetto. Con i Van Eyck, la pittura è diventata l'arte per eccellenza in Europa ; essi sono certamente i creatori del ritratto.

Anche un'altra Madonna col donatore, la Madonna del Cancelliere Rolin (fig.137), si può annoverare fra le opere universalmente note di Giovanni Van Eyck. Questo quadretto, — misura soltanto 68 centimetri su 62, — si trova al Louvre, ed è una meraviglia preziosa per il colorito e l'esecuzione. La Vergine è seduta col Bambino Gesù in una sala aperta. Essa porta un ampio mantello rosso, dalle pieghe profonde, fortemente se-

FIG. 153. — ROBERTO CAMPIN. RITRATTO. (*Museo di Berlino*). (*Fot. Phot. Gesellschaft*).

gnate dalle ombre. La sua capigliatura bionda, stretta intorno alla fronte, ricade in ricci ondulati sulle spalle. Essa ha i lineamenti delicati d'una giovinetta ; il Rolin è genuflesso sopra un inginocchiatoio coperto da un tappeto azzurro su cui posa un libro aperto. Il suo viso austero e melanconico è rivolto alla Santa Vergine. Dalle arcate aperte del fondo si scorge una città attraversata da un fiume e più lungi una catena di montagne rocciose azzurrognole.

I ritratti di Van Eyck sono capolavori perfetti come i suoi quadri religiosi. Egli non ha raffigurato soltanto dei donatori accanto alle Madonne : l'*Uomo dal Garofano*, al Museo di Berlino (fig. 138), è probabilmente il ritratto del suo protettore, Giovanni Senza Pietà. Il volto scuro, profondamente devastato, sembra anche più tetro sotto la folta pelliccia del berretto. Lo sguardo è obliquo e diffidente, la bocca larga, le labbra strette e sottili : l'aspetto arcigno è poco simpatico ; ma è una personalità forte che il pittore ha colta e resa sul vivo. Questo ritratto segnala una rivoluzione importante nell'arte; il verismo caratteristico vince la bellezza ideale. Il ritratto della moglie di Giovanni Van Eyck ch'egli dipinse, secondo la propria iscrizione nel 1439, quando essa aveva trentatre anni, è forse il più perfetto, il più caratteristico di tutti. Un berretto bianco, d'una tinta splendente e tenera ad un tempo, le cui ali ricadono sulle spalle, una veste rossa foderata di grigio, fanno risaltare il volto tra un tono vivo e luminoso ed un altro più dolce, ma più caldo. La pelle assai liscia presenta una leggiera gonfiezza sotto gli occhi, una piega impercettibile accanto al naso, due fossette agli angoli della bocca, ed una grinza al labbro superiore (Tav. II).

Fig. 154. — Giacomo Daret.
La Purificazione.
(*Collezione Tuck, Parigi*).

Altri capolavori sono il ritratto del cardinale Della Croce o Albergati (fig. 141), e quello di Giovanni di Leeuwe al Museo Imperiale di Vienna. La Galleria Nazionale di Londra possiede

GIOV. VAN EYCK. — RITRATTO DELLA MOGLIE DEL PITTORE

(Ospedale San Giovanni, Bruges).

tre ritratti di mano di Giovanni Van Eyck : un ritratto d'uomo datato del 1433 e firmato col suo motto : « Als ikh kan » (Come posso) ; un altro datato del 1432 ed un terzo del 1434 e rappresentante un uomo ed una donna che si tengono per mano (fig. 140). Sono due figure dai tratti poco distinti e dall'espressione addormentata, che si ritengono generalmente per Giovanni Arnolfini, rappresentante a Bruges dei Medici, e sua moglie, ma che più probabilmente sono il pittore stesso e sua moglie. Tutti spirano quella serenità un po' austera che il pittore dà ai suoi personaggi; ma essi incarnano pure la verità stessa senz'ombra di adulazione.

Fig. 155. — Giacomo Daret. L'Adorazione dei Magi. (*Museo di Berlino*). (*Fot. Phot. Gesellschaft, Berlino*).

Noi conosciamo un erede diretto, se non un allievo di Giovanni Van Eyck. Egli stesso si fa chiamare Petrus Christus o Christi, ed è nato verso il 1410 a Baerle in Fiandra, presso Tronchiennes. Nel 1444, ottenne il diritto di borghesia a Bruges, dove lavorò fino alla morte che avvenne dopo il 1472. Egli firmò parecchi dei suoi quadri, fra gli altri un *ritratto d'uomo* (1446) appartenente al conte Verulam, a Londra ; la *Leggenda di Santa Godeberta* (1449), che appartenne al barone Oppenheim di Colonia, ed è oggi in America ; il dittico del Museo di Berlino (1452), rappresentante da una parte il *Giudizio Universale*, dall'altra l'*Annunciazione della Vergine* e la *Nascita di Gesù*, infine una *Madonna* (1457), appartenente alla Galleria Staedel a Francoforte.

Il più conosciuto ed il più notevole di questi quadri è la *Leggenda di Santa Godeberta* (fig. 143). Esso rappresenta un episodio della vita di Sant'Eligio, che fu, come è noto, un abile orafo ed insieme un pio vescovo. Egli stava nella sua bottega quando giunse una coppia per acquistare anelli matrimoniali. La leggenda racconta che i genitori di Santa Godeberta volevano obbligare la loro figlia ad un ricco matrimonio, ma essa preferì entrare in convento e fece parte del suo desiderio a Sant'Eligio.

Questi le mise al dito l'anello e la consacrò così al Signore. Il quadro apparteneva in origine alla corporazione degli orafi di Anversa, ed era stato certamente dipinto per rappresentare una scena relativa alla loro professione. È questo anche, secondo noi, il primo quadro che rappresenta un episodio di vita reale. I personaggi come le cose sono rivestiti di colori vivi e brillanti. Tuttavia non ritroviamo qui lo splendore intenso, i meravigliosi riflessi di gioielli e di stoffe del Van Eyck.

La stessa distanza si riscontra fra i ritratti dei due maestri: quelli del Van Eyck sono individui di carattere fortemente accentuato che pensano e sentono più profondamente della maggioranza dei mortali; quelli di Petrus Christi sono veduti più superficialmente; sono nature vergini che l'esistenza non ha ancora maturate. Così, per esempio, ci appare il giovine in piedi, con un libro in mano, appartenente al signor Salting (di Londra). Un volto avvenente, ma una mentalità poco interessante (fig. 142). Le stesse osservazioni si applicano agli altri lavori firmati dal nostro artista. L'*Annunciazione* di Berlino (fig. 144) ci mostra un angiolo pieno di gentilezza ed una Vergine lieta nel piccolo ambiente di un'intimità famigliare, dove vorremmo vedere soltanto un colorito più radioso e più vibrante. *La Nascita di Cristo* (fig. 145) è rappresentata all'aria aperta; Giuseppe, Maria, un'ancella e tre angioletti s'inginocchiano dinanzi al neonato. Come nelle miniature raffiguranti la vita campestre, la prospettiva abbraccia campi, boschi e castelli. È il più antico paesaggio che si trovi nei nostri pittori propriamente detti; per la prima volta, l'un d'essi colloca gli uomini della più semplice natura nel loro vero ambiente.

Fig 156. — Giacomo Daret.
La Visitazione.
(*Museo di Berlino*).
(*Fot. Phot. Gesellschaft, Berlino*).

Mentre i fratelli Van Eyck eseguivano i loro capolavori, fioriva a Tournai, la città vallona, nell'attuale Hainaut, una scuola di

origine diversa. L'architettura e la scultura vi avevano già prodotto, fin da un'epoca più remota, buon numero di lavori notevoli.

Nella prima metà del Trecento (1332), erano stati fatti dipinti su stoffa. Nell'anno 1400 vi si conosceva già la «pittura piatta» su pannelli destinati ad ornare i monumenti funebri. Ricordiamo varii artisti di Tournai, e un d'essi, Ruggero Van der Weyden (del Pascolo) conta fra i maestri più reputati della vecchia scuola fiamminga. Altri due sono stati accolti solo recentemente nel Pantheon dei maestri belgi: Roberto Campin e Giacomo Daret.[7]

Fig. 157. — Ruggero Van der Weyden. La Deposizione.
(*Escuriale*). (*Fot. Hanfstaengl*).

Roberto Campin si stabilì a Tournai verso il 1406, a ventotto anni; egli lavorò dunque nella stessa epoca dei fratelli Van Eyck. Nel 1410 acquistò il diritto di borghesia, e divenne pittore ordinario dell'amministrazione comunale. A cominciare da quest'anno fino alla sua morte, nel 1444, egli eseguì una quantità di opere per le chiese, le corporazioni e per il Palazzo Comunale. Ancora poco tempo fa, nessuno di questi lavori gli veniva attribuito con certezza. Circa venticinque anni addietro si notò, fra i primitivi, un maestro anonimo, dallo stile assai personale; si scoprirono opere sue in molti musei, e si riscontrò una grande analogia fra lui e il celebre

Fig. 158. — Ruggero Van der Weyden. La Giustizia di Traiano.
(*Museo di Berna*).
(*Fot. Drenckholm, Berna*).

Fig. 159.
Ruggero Van der Weyden.
La Giustizia di Herkenbald.
(*Museo di Berna*).
(*Fot. Drenckholm, Berna*).

Ruggero Van der Weyden. Lo si chiamò dapprincipio il maestro dell'Altare di Mérode, dal nome del possessore del suo quadro più importante. Più tardi, fu designato col nome di maestro di Flémalle (un villaggio fra Liegi e Namur) da dove provenivano varie opere sue conservate oggi al Museo di Francoforte. Poco tempo fa, l'Hulin ha supposto che il maestro di Flémalle e Roberto Campin sieno lo stesso artista, il quale ebbe per allievi gli altri due eccellenti pittori di Tournai, Ruggero Van der Weyden e Giacomo Daret. Questa opinione mi sembra ben fondata, e la ammetto volentieri.

È accaduto a Roberto Campin, a Tournai, press'a poco quello che ebbe luogo in Fiandra per i fratelli Van Eyck. Prima di lui non si conosceva alcun artista illustre nella città vallona. Con lui sorse invece un artista del massimo valore. Noi conosciamo bene due dei discepoli ch'egli formò, ma ignoriamo i maestri dai quali egli deriva, eppure deve aver avuto anch'egli una seria iniziazione. Ma, mentre i Van Eyck non sono mai stati dimenticati, sono invece passati varii secoli senza che si parlasse di Roberto Campin. È solamente dopo i lunghi e costanti studi degli scienziati si è potuto oggi finalmente accordargli il posto ch'egli merita nella storia dell'arte.

Le caratteristiche non mancano a Roberto Campin per affermare la sua personalità. La

Fig. 160.
Ruggero Van der Weyden.
Santi adoranti.
(*Giudizio Universale, Beaune*).

sua opera più importante è, come già dicemmo, l'altare della famiglia di Mérode a Bruxelles (fig. 148). E' un trittico: la tavola di mezzo rappresenta l'*Annunciazione della Vergine*, lo sportello di destra San Giuseppe, quello di sinistra i due donatori inginocchiati. La composizione centrale affascina per l'atmosfera di felicità e di serenità che vi spira: la Vergine è così immersa nella sua lettura che l'Angelo Gabriele esita a comunicarle la lieta novella; l'interno è abbondantemente fornito dei mobili e utensili che si trovano in una casa borghese. Al disopra, in un vetro dipinto, figurano gli stemmi di due famiglie fiamminghe. i Van Ingelbrechts ed i Van Calcum. Il soggetto dello sportello destro è divertente: un vecchio assai semplicemente vestito lavora con il succhiello intorno ad una trappola. Altri utensili sono disposti sopra una tavola dinanzi a lui. Nella vetrina, una seconda trappola aspetta il compratore. Dalla finestra aperta si scorge la strada. Tutto è minutamente trattato. Il pittore non trascura nè una scheggia di legno, nè un filo di ferro. La forma dei volti è molto caratteristica nel quadro del mezzo, quello di Maria per esempio. L'ovale molto arrotondato differisce notevolmente da quello delle donne degli altri pittori medioevali; questi ultimi fanno sempre la fronte più larga ed il

Fig. 161. — Ruggero Van der Weyden. Giudizio Universale. (*Beaune*).

Fig. 162. — Ruggero Van der Weyden. I Sette Sacramenti. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. G. Hermans*).

Fig. 163. — Ruggero Van der Weyden.
L'Altare di San Giovanni.
(*Museo di Berlino*). (*Fot. Phot. Gesellschaft, Berlino*).

viso di forma più allungata.

Il Museo di Madrid possiede due delle opere più importanti del maestro. Esse facevano parte senza dubbio di un trittico di cui è andata perduta la parte principale. Uno rappresenta il donatore con San Giovanni Battista (fig.146), l'altro Santa Barbara (fig.147). Sotto il primo si legge: « Nell'anno 1438, Maestro Enrico von Werl di Colonia fece fare questo ritratto ». Enrico von Werl era nativo di un villaggio di questo nome in Vestfalia ; durante trentadue anni, egli fu padre provinciale del suo ordine. Sull'altro quadro Santa Barbara legge un libro. Essa porta un mantello verde oliva, posato sopra una veste gialla a fiori rossi. Ha una grande somiglianza con la Santa Vergine dell'altare di Mérode. Anche qui i mobili e gli accessorii sono trattati con estrema minuzia.

Fig. 164. — Ruggero Van der Weyden.
L'Altare Bladelin. — La Natività.
(*Museo di Berlino*). (*Fot. Phot. Gesellschaft*).

Ma il Museo di Francoforte è più ricco ancora di opere di Roberto Campin, e in nessun luogo le qualità specifiche della sua pittura si esplicano così chiaramente. Vi è prima di tutto una Santa Trinità (fig. 149). Dio Padre, che porta la corona ed un pesante mantello, sostiene fra le braccia il Cristo morto che si abban-

dona e sulla cui spalla si è posato lo Spirito Santo. Il gruppo è posto in una nicchia, e la pittura imita i toni della pietra. Le figure sono profondamente commoventi. Dio Padre, con la sua barba fluente, evoca un tempo lontano e leggendario; il Figlio, nonostante il suo tragico aspetto, fa ammirare le belle proporzioni del suo corpo. Questa Santa Trinità è dipinta sulla parte posteriore di una pala d'altare; la parte anteriore dei due sportelli dello stesso trittico si trova allo stesso Museo. L'uno rappresenta Maria che offre il petto al Bambino Gesù (fig. 150). È una figura dolce e commovente, mirabilmente drappeggiata. Sull'altro sportello, Veronica spiega dinanzi a sè il velo sopra il quale è impresso il volto doloroso di Cristo (fig. 151). È una donna già matura, dall'espressione tragica. Porta una veste rossa dal bordo ornato di pietre preziose e dalle maniche verdi. Un fitto velo bianco le cinge la testa. Come la Vergine, essa sta in un prato smaltato di fiori e sul fondo di una tappezzeria a disegni d'oro. *Il Cattivo Ladrone* è il più importante dei quadri di Francoforte (fig. 152). Il suppliziato, non inchiodato, ma legato alla croce, ha le braccia attorte al disopra dei legni della croce. Il suo corpo nudo e vigoroso è ben conformato, come quello di Cristo nella *Santa Trinità* descritta più sopra. La sofferenza è marcata sul suo volto in tratti sobri, ma vigorosi. Esso si stacca su un fondo d'oro. Ai piedi della croce stanno due uomini, un centurione e Longino. Questa tavola è un frammento di un grande trittico, di cui esiste una copia completa al Museo di Liverpool. L'originale deve essere stato dipinto prima del 1430.

Fig. 165. — Ruggero Van der Weyden. L'Altare Bladelin. La Stella appare ai Re. (*Museo di Berlino*). (*Fot. Phot. Gesellschaft, Berlino*).

Fig. 166. — Ruggero Van der Weyden. L'Altare Bladelin. La Sibilla di Tivoli. (*Museo di Berlino*). (*Fot. Phot. Gesellschaft, Berlino*).

Il Museo di Berlino possiede un mirabile ritratto dipinto dal Campin, forse quello del Fiorentino Nicolò Strozzi (fig.153). Si citano come opere dello stesso autore, o per lo meno della sua scuola, alcuni quadri appartenenti alla Galleria Nazionale di Londra : una Madonna in un interno (n. 2609), un ritratto d'uomo e un ritratto di donna (653), una *Morte della Vergine* (658) e una *Maddalena* (654). Di tutte queste opere, soltanto l'ultima gli si può attribuire con certezza. I lineamenti sono vigorosamente disegnati, con rughe profonde e scure. L'energia quasi brutale di questo volto sorprende dopo le figure placide e quasi sonnolenti del Van Eyck. Del resto la pittura di Roberto Campin possiede una certa asprezza. Non solo la sua *Santa Trinità* fu copiata da un gruppo scolpito, ma tutte le sue pitture si ricollegano evidentemente con la scuola di scultura che allora fioriva a Tournai. È un colorista di prim'ordine. I suoi interni hanno mobili e accessori meravigliosamente lavorati ; all'aria aperta, le figure stanno in prati fioriti e risaltano sopra il fondo di ricche tappezzerie e drappi d'oro. Gli piace di coprire le sue figure di panneggiamenti bianchi e di vesti rosse con bordi smaglianti di pietre.

Fig. 167. — Ruggero Van der Weyden. — Madonna. (*Museo di Francoforte*). (*Fot. Bruckmann*).

Fig. 168. — Ruggero Van der Weyden. — Ritratto. (*Museo di Berlino*). (*Fot. Phot. Gesellschaft, Berlino*).

Giacomo Daret, uno dei suoi discepoli più noti, appartenne ad una famiglia di artisti di Tournai e nacque verso il 1404. Nel 1418, egli andò allo studio di Roberto

Fig. 169.
Ruggero Van der Weyden.
La Presentazione al Tempio.
(*Monaco, Pinacoteca*).
(*Fot. Bruckmann*).

Campin; il 12 aprile 1427, ottenne il titolo di allievo pittore e il 18 ottobre 1432 divenne contemporaneamente membro e decano della corporazione di San Luca. Visse alternativamente ad Arras ed a Tournai. Dal 1433 al 1435, lavorò ad Arras per Giovanni De Clercq, abate di Saint-Vaast, ed eseguì per lui una pala d'altare, di cui gli sportelli erano coperti esternamente di cinque tavole. Quattro di queste, formanti la parte inferiore, ci sono state conservate. Sono la *Purificazione* (fig. 154), che si trova in casa Tuck, a Parigi; la *Natività*, appartenente a Pierpont Morgan; l'*Adorazione dei Magi* (fig. 155) e la *Visitazione* (fig. 156), entrambe al Museo di Berlino. Al disopra di queste quattro tavole era rappresentata l'*Annunciazione*. Nel 1436, il Daret ritorna a Tournai; ma dal 1446 al 1458 risiede di nuovo in Arras. Nel 1454, fu uno dei principali artisti impiegati da Filippo il Buono per decorare la festa data a Lilla e celebre nella storia col nome di «Voto del Fagiano». Nel 1468, coi suoi colleghi più reputati, venne anche chiamato a perfezionare l'apparato delle nozze di Carlo il Temerario a Bruges. Ne risulta che il Daret era fra gli artisti più ricercati del suo tempo e che lavorò dal 1427 al 1468. Oltre alle opere citate, egli eseguì ancora per Giovanni De Clercq un altro quadro rappresentante lo Spirito Santo, ed i cartoni d'un arazzo raffigurante la *Resurrezione*.

Fig. 170. — Ruggero Van der Weyden.
L'Adorazione dei Magi.
(*Monaco, Pinacoteca*). (*Fot. Bruckmann*).

Le opere conosciute di Giacomo Daret ricordano quelle di Ro-

Fig. 171. — Thierry Bouts.
La Cena.
(*S. Pietro, Louvain*).
(*Fot. Bruckmann*).

berto Campin. I personaggi del discepolo sembrano appartenere alla stessa famiglia di quelli del maestro. Il gran sacerdote della *Purificazione*, con la sua lunga barba fluente, somiglia assai al Dio Padre della *Santa Trinità* ; i lineamenti della Vergine ricordano quelli della stessa figura nell'altare di Mérode ; le acconciature, i turbanti azzurri. i veli delle donne e i berretti degli uomini escono dalla stessa guardaroba. Ma il Daret è inferiore al suo maestro ; gli manca l'originalità ; egli si contenta d'imitare il Campin senza dar prova di un vero spirito di creazione. È un colorista dai toni più svariati che ricchi ; ignora le sfumature sottili e le tinte delicate del suo maestro ; si limita a situare le sue scene in un paesaggio verde e uniforme.

Fig. 172. — Thierry Bouts.
La Pasqua ebraica.
(*Monaco*). (*Fot. Phot. Gesellschaft*).

Conosciamo meglio il secondo allievo di Roberto Campin che occupa anche un posto più elevato nella nostra ammirazione. Egli si chiamava Ruggero del Pascolo, nome vallone, che cambiò più tardi in quello di Ruggero Van der Weyden. quando venne ad abitare nelle provincie fiamminghe. E sotto questo nome egli si è reso noto ed ha conquistato la sua fama. Nacque nel 1399. Lo troviamo menzionato per la prima volta in un documento di Tournai, nel quale si constata che il 17 novembre 1426 egli ricevette dal Magistrato otto lotti di vino. Poi leggiamo nei registri della

corporazione dei pittori che Roberto Campin lo accolse come apprendista il 5 marzo 1427. Risulta da un terzo documento che egli fu ricevuto come maestro-pittore a Tournai il 1° agosto 1432. Queste informazioni concorderebbero perfettamente col resto della biografia del maestro, se non fosse assicurato che Ruggero Van der Weyden visse dopo il 1425 a Bruxelles, dove prese moglie ed ebbe un figlio. Alcuni non ammettono ch'egli sia stato festeggiato come pittore famoso dal Magistrato di Tournai nel 1426, prima ancora di aver studiato la sua arte, e siccome gli storici antichi parlano di un Ruggero Van der Weyden che visse a Bruxelles, se ne concluse che esisterono due pittori di questo nome, entrambi nativi di Tournai, il maggiore trasferitosi a Bruxelles e il minore a Bruges. Entrambi avrebbero prodotto opere del più alto valore. Questa distinzione di due pittori omonimi è meno verosimile della tesi di un unico Ruggero Van der Weyden. Il fatto di aver conquistato la celebrità prima di aver seguito l'insegnamento di un maestro, si spiega con la circostanza che l'apprendista a Tournai era considerato assai diversamente che altrove. Abbiamo visto che Giacomo Daret rimase nove anni allo studio di Roberto Campin, prima di acquistare il semplice grado di apprendista e che gli occorsero altri cinque anni per

Fig. 173 — Thierry Bouts.
Il profeta Elia.
(*Berlino*). (*Fot. Phot. Gesellschaft*).

e d'un altro che visse a

Fig. 174. — Thierry Bouts.
Abramo e Melchisedech.
(*Monaco*). (*Fot. Hanfstaengl*).

Fig. 175. — Thierry Bouts. La Raccolta della Manna. (*Monaco*). (*Fot. Bruckmann*).

passare maestro. Di modo che il Van der Weyden può benissimo aver eseguito opere di valore prima di aver ottenuto il titolo di apprendista ed anche egli non sarà maestro che cinque anni più tardi. I suoi biografi ci fanno sapere inoltre che nel 1431 papa Martino V possedeva una pala d'altare da lui eseguita, il trittico di Miraflores, oggi al Museo di Berlino; che nel 1450 egli partì per l'Italia per assistere al grande giubileo a Roma; che visse e lavorò a Bruxelles nell'ultima parte della sua carriera e vi morì nel 1464. L'ipotesi di un Ruggero Van der Weyden a Bruges è dunque dovuta semplicemente ad un errore dei primi storici dell'arte.

Il più celebre fra i quadri del grande artista ed il solo che gli si possa attribuire con certezza fondandosi sui documenti del tempo è la *Deposizione dalla Croce* (fig. 157), ch'egli dipinse per l'altare della Confraternita degli Arcieri a Louvain. Esso si trova oggi all'Escuriale. Il Museo di Madrid ne possiede due copie contemporanee; la chiesa di S. Pietro a Louvain ne conserva una terza. La croce è alzata in mezzo al quadro, in una tavola che domina le altre due. Il corpo di Cristo è sorretto da tre discepoli; una donna piangente ed un uomo recante un vaso di balsamo stanno a destra; a sinistra Maria semisvenuta è sorretta da Giovanni e da una giovane donna. Tutti i volti esprimono un dolore straziante e quest'afflizione è come il legame che unisce i personaggi assai varii di questo gruppo.

Fig. 176. — Thierry Bouts. L'iniquità dell'Imperatore Ottone. (*Bruxelles*). (*Fot. Hanfstaengl, Monaco*).

Essi portano con sollecitudine fervente il corpo di cui sembrano non sentire il peso, e la cui bellezza non è stata alterata dal supplizio. Coloro che lo reggono sembrano esporlo agli spettatori come una reliquia e il loro dolore è misto di adorazione. I pennelli del Van der Weyden hanno la magìa di quelli del Van Eyck; egli ha maggior sensibilità ed una esecuzione più delicata di Roberto Campin; tuttavia l'influsso del maestro si rivela spesso nell'allievo.

Poco dopo il 1430 il

Fig. 177. — Thierry Bouts.
Il Martirio di Sant'Erasmo.
(*S. Pietro Louvain*).

Fig. 178. — Thierry Bouts.
La Riabilitazione.
(*Bruxelles*).
(*Fot. Hanfstaengl, Monaco*).

Van der Weyden dipinse per il palazzo comunale di Bruxelles quattro grandi composizioni, riconosciute per varii secoli come le più importanti del paese. Due di esse erano dedicate a Traiano, l'imperatore giusto. Un giorno in cui questo principe si recava in guerra alla testa delle sue truppe, una vedova si gettò ai suoi piedi supplicandolo di applicare un giusto castigo all'assassino di suo figlio. L'imperatore fece decapitare il colpevole (fig. 158). Nell'altro quadro, di cui il virtuoso imperatore è il protagonista, si vede papa Gregorio che ottiene da Dio che questo pagano irreprensibile venga tolto dall'inferno. Le altre due composizioni celebrano la *Giustizia di Herkenbald*. Mentre quest'uomo giusto e potente era a letto, suo nipote fu accusato di aver violata una ragazza. L'ammalato fece venire il colpevole al suo capezzale

Fig. 179. — Thierry Bouts.
Il Cristo in casa di Simone il Fariseo.
(*Berlino, Museo*). (*Fot. Phot. Gesellschaft*).

e gli tagliò la testa egli stesso. Quando, presso alla morte, il vescovo, vista l'impenitenza del moribondo, gli rifiutava i sacramenti, l'Ostia santa venne a posarsi da sè sulla sua lingua (figura 159). Queste meravigliose pitture furono distrutte al tempo del bombardamento di Bruxelles nel 1695, ma esse erano riprodotte negli arazzi che gli Svizzeri raccolsero col resto del bottino conquistato a Grandson a Carlo il Temerario e che ancora si conservano nel Museo di Berna. Non è possibile di apprezzare su questi arazzi i meriti degli originali, ma tuttavia essi ci permettono di farci un'idea della composizione delle più antiche pitture storiche.

Nel 1443, Nicolò Rolin, cancelliere di Filippo il Buono, fondò a Beaune, piccola città vicina a Digione, un Ospedale la cui pittoresca architettura si è conservata fino a oggi. Verso la stessa epoca, questo personaggio fece fare da Ruggero Van der Weyden, per la cappella di quell'ospedale, un'immensa pala d'altare, probabilmente il lavoro più importante del maestro. Essa rappresenta il *Giudizio Universale*. Nella tavola di mezzo, che supera notevolmente in altezza gli sportelli laterali, Gesù Cristo domina sopra un arcobaleno, come Giudice su-

Fig. 180. — Thierry Bouts.
Il Martirio di Sant'Ippolito.
(*Bruges, San Salvatore*).
(*Fot. Bruckmann, Monaco*).

premo ; sopra lui scendono lentamente quattro angeli sonanti la tromba per chiamare i morti al Giudizio ; in mezzo ad essi, San Michele regge la bilancia nella quale pesa i peccati e le virtù (fig.161). A destra, i reprobi sono condannati agli abissi infernali ; a sinistra, gli eletti sono condotti da un angiolo verso il paradiso celeste. Intere legioni di beati sono in adorazione dinanzi a Gesù Cristo a destra e a sinistra del gruppo principale (fig. 160). Nella parte posteriore degli sportelli, si vede il donatore e la sua seconda moglie Guigona di Salins.

FIG. 181 — UGO VAN DER GOES. L'ADORAZIONE DEI PASTORI. (*Museo degli Uffizi, Firenze*). (*Fot. Alinari*).

Dopo l'*Adorazione dell'Agnello* dei Van Eyck, questo *Giudizio Universale* è certamente l'opera più considerevole della scuola fiamminga gotica. Questi due quadri hanno per soggetto due fatti capitali della religione cristiana : l'Agnello di Dio disceso sulla terra per redimere gli uomini dal peccato originale ; e Gesù Cristo che appare nell'alto per giudicare dell'uso che gli uomini hanno fatto di questa grazia. In tutte e due queste composizioni, il soggetto è diviso in varii pannelli : ma quello dei Van Eyck è ben più omogeneo di quello del Van der Weyden. Quest'ultimo non è mai giunto a rendere completamente i movimenti delle sue figure con naturalezza ed eleganza : le teste sono spesso piantate di traverso e con durezza sulle spalle. Il *Giudizio Universale* manca della grandiosa maestà dell'*Adorazione*.

FIG. 182. — UGO VAN DER GOES. — RITRATTO DI TOMMASO PORTINARI. (*Uffizi, Firenze*). (*Fot. Anderson*).

Fig. 183.
Ugo Van der Goes.
Ritratto della moglie di Tommaso Portinari.
(*Uffizi*). (*Fot. Anderson*).

Ma vi si deve ammirare la mescolanza di severità e di mansuetudine del Giudice Supremo, come pure la nobiltà soave dell'Arcangelo Gabriele, il fascino di Maria, il vario fervore degli apostoli, l'espressione di terrore dei dannati, le proporzioni felici delle figure nude.

Il trittico dei Sette Sacramenti del Museo d'Anversa conta anch'esso tra le composizioni più importanti di Ruggero Van der Weyden (fig.162). Esso fu dipinto per Giovanni Chevrot, vescovo di Tournai dal 1437 al 1460. Più che gli altri, esso mescola la vita borghese e quotidiana all'esistenza mistica. Nel pannello centrale il prete dice la messa in una vasta basilica, nelle cappelle laterali della quale sono stati posti i diversi sacramenti, mentre l'altare centrale è riservato all'Eucaristia. Nel centro stesso della navata, al primo piano, il pittore ha collocato una *Crocifissione*. Il Salvatore ha reso l'anima e rimane attaccato alla croce. Maria, che sta per mancare, è sorretta da San Giovanni. Il pittore non si limita a rappresentare semplicemente le scene del suo soggetto, ma si lascia andare a variazioni sul tema scelto. Al capezzale del malato, fa sedere un'infermiera che sta leggendo un libro. Tre fanciulli che hanno ricevuto la cresima si ritirano, impressionati dalla solennità religiosa, il che tuttavia non li impedisce di gettare uno sguardo curioso verso la cappella dei battesimi. Il pittore non ha tentato di fondere questi diversi episodi in un sol tutto, ma, come sempre, egli ha saputo analizzare

Fig. 184. — Ugo Van der Goes.
La Pietà.
(*Museo Imperiale di Vienna*).
(*Fot. Löwy, Vienna*).

Fig. 185. — Ugo Van der Goes. — L'Adorazione dei Pastori. (*Berlino*). (*Fot. Phot. Gesellschaft, Berlino*).

i sentimenti ed esprimerli bene. La tonalità generale è veramente radiosa ; la luce inonda vittoriosamente questa chiesa gotica, nella quale i raggi del sole penetrano generalmente a fatica.

L'altare detto di San Giovanni del Museo Imperatore Federico a Berlino, conta fra i più antichi quadri d'altare di piccolo formato (fig. 163). Nel pannello centrale è il *Battesimo di Cristo* ; a sinistra, la *Natività* ; a destra, la *Decollazione di San Giovanni Battista*. Il disegno è più indeciso e il colore più smorto che nelle opere posteriori ; nella *Decollazione*, il boia è messo di traverso sulle sue gambe. Ma, a malgrado di questi difetti, quest'opera secondaria è ancora assai bella. L'*Altare Bladelin*, un altro quadro dello stesso Museo, fu ordinato al pittore poco dopo il 1450, da Pietro Bladelin, per la chiesa di Middelbourg in Zelanda. Il pannello centrale rappresenta la *Natività* (fig. 164) ; quello di sinistra, la *Sibilla di Tivoli* (fig. 166) ; quello di destra, la *Stella che appare ai Re Magi* (fig. 165). Lo stesso Museo ha recentemente acquistato un *Ritratto di donna* (fig. 168), uno dei rarissimi ritratti attribuiti a Ruggero, e la cui attribuzione sembra giustificata. Esso rappresenta una giovane con un cappuccio bianco ed un abito grigio-viola, dal volto fine, lo sguardo affabile, e la carnagione fresca e rosa. Un altro ritratto di donna di una grande delicatezza di tocco e chiarezza di carnagione è alla Galleria Nazionale di Londra. Il Van der Weyden è rappresentato al Museo di Francoforte da una *Madonna fra quattro Santi* : Pietro, Giovanni Battista, Cosimo e Damiano ; pittura eseguita probabilmente in Italia per un membro della famiglia dei Medici (fig. 167). Il volto di Maria è meno bello di quelli dei Santi, che sono pieni di vita.

Fig. 186. — Ugo Van der Goes. Il Peccato originale. *Vienna, Museo Imperiale*). (*Fot. Löwy, Vienna*).

La Pinacoteca di Monaco possiede un'opera dell'epoca migliore del maestro : vasto trittico, di cui la tavola centrale rappresenta l'*Adorazione dei Magi* (fig. 170) ; lo sportello di destra, l'*Annunciazione* ; quello di sinistra, la *Presentazione al Tempio* (fig. 169). Tutti soggetti già spesso trattati, ma non mai con sentimento più delicato ed un'arte più raffinata di questa. In una stalla in rovina, i Magi recano le loro offerte al Salvatore appena nato. A sinistra il donatore è genuflesso dietro San Giuseppe. Il maestro non riserba gli splendori del suo pennello soltanto ai re dell'Oriente ; tutti i suoi personaggi, Maria, Giuseppe, come pure gli uomini del seguito dei re Magi, sono trattati con una finezza che li eleva a una grande distinzione fisica e morale. Se il pittore idealizza i suoi personaggi, rende però con piena verità l'ambiente che li circonda. Per rendere queste figure decorative e raffinate, egli ricorre ai più rari colori della sua tavolozza ; li applica col suo tocco carezzevole e li rischiara d'una tenera luce, come s'addice ad un'opera mistica.

Intanto non solo il nome di Ruggero del Pascolo, ma bensì anche la sua pittura aveva preso l'accento fiammingo. Le sue figure hanno pur sempre quella nettezza di rilievo che fa risaltare fortemente i personaggi sul loro sfondo e che è propria della sua prima maniera ; ma egli conosce ora anche la naturalezza degli atteggiamenti, lo

Fig. 187. — Ugo Van der Goes. La Morte di Maria. *Museo di Bruges*). (*Fot. Daled*)

splendore del colorito, la luce radiosa e quella meravigliosa delicatezza che sono le caratteristiche dell'arte fiamminga.

Venendo a Bruxelles, Ruggero Van der Weyden chiude l'epoca migliore della scuola di Tournai e ristabilisce per così dire l'unità della scuola fiamminga, diffondendola anche nel Brabante.

Ruggero Van der Weyden si era stabilito a Bruxelles: il grande artista che incontriamo dopo di lui visse a Louvain, la seconda città del ducato. Thierry Bouts nacque verso il 1410 a Haarlem, in Olanda: infatti egli è detto spesso Thierry di Haarlem. Emigrò poi a Louvain dove si sposò verso il 1450. Nel 1464 vi lavorava ad un polittico che gli fu pagato fra il 1466 e il 1468. La tavola principale di esso rappresenta la *Cena* e si trova nella chiesa di San Pietro a Louvain; due degli sportelli: il *Profeta Elia* e la *Pasqua in una Famiglia Ebrea* appartengono al Museo di Berlino; due altri ancora, *Abramo e Melchisedech* e la *Manna nel Deserto*, a quello di Monaco. Verso il 1465 dipinse il *Martirio di S. Erasmo* per la cappella di questo Santo nella chiesa di San Pietro a Louvain, dove questo quadro si trova ancora. Nel 1468 Thierry Bouts fu nominato pittore della città di Louvain e gli furono ordinate subito due importanti composizioni: un *Giudizio Universale* che s'è perduto e il *Giudizio ingiusto dell'Imperatore Ottone* che comprendeva non meno di quattro episodi. Due soltanto di questi poterono essere trattati dal pittore dal 1470 al 1475. La morte lo colse in que-

Fig. 188. — Ugo Van der Goes. Ritratti di Donatori. (*Bruges, San Salvatore*). (*Fot. Bruckmann, Monaco*).

Fig. 189. — Memlinc. Il Giudizio Universale. (*Danzica, Chiesa di N. Signora*). (*Fot. Phot. Gesellschaft, Berlino*).

st'ultimo anno. Oltre questi quadri più celebri ne conosciamo alcuni altri.

Thierry Bouts è il primo e anche il più notevole dei primitivi che ci sieno venuti dai paesi olandesi. Egli ha parecchie rassomiglianze con Ruggero Van der Weyden, ma ne differisce anche per molti rapporti. Tutti e due hanno una predilezione per i soggetti drammatici, ma nel Van der Weyden l'emozione è più profonda, mentre nel Bouts i personaggi hanno aspetti calmi e imperturbabili. In questo le linee sono rigide, gli atteggiamenti stereotipati: in tutti e due il colorito è vivo e chiaro, più armonioso nel primo, più ricco e brillante nel secondo.

Fig. 190. — Memlinc. — Il Matrimonio mistico di Santa Caterina. (*Ospedale di S. Giovanni, Bruges*). (*Fot. Hanfstaengl*).

Il migliore dei quadri ancora esistenti del Bouts è la *Cena* (fig. 171) di Louvain. I nostri artisti del Medio Evo avevano l'abitudine di seguire, per i soggetti tratti dalla Storia Santa, la messa in scena della rappresentazione dei Misteri. Thierry Bouts collocò il Salvatore e gli Apostoli come li aveva visti seduti negli spettacoli dati dai Retorici. Il Cristo occupa il centro del quadro incontro agli spettatori, e tiene nella mano sinistra l'Ostia che benedice con la mano destra. Egli guarda innanzi a sè, senza emozione e quasi estraneo a ciò che lo circonda; gli apostoli sono uomini placidi e pensosi, senza espressione, toltone Giuda, di cui la fisionomia esprime l'infamia. Quest'assemblea di Santi è piuttosto una riunione di sognatori mistici che non di predicatori militanti, la dottrina dei quali sconvolgerà il mondo intero. Il loro atteggiamento non è naturale, ma l'esecuzione è di un'abilità notevole. Le carni sono chiare fino alla trasparenza; i capelli sono stati dipinti ad uno ad uno; i piedi e le mani hanno una magrezza ascetica; le vesti e la tovaglia ricadono in pieghe angolose, ma pure hanno ombre vellutate; il colorito è smagliante; vi domina il rosso nei suoi varii toni. È insomma un capolavoro di esecuzione in cui il vero

è nobilitato. Gli sportelli, di cui due si trovano a Berlino e due a Monaco, sono degni della tavola centrale. La *Pasqua Ebraica* (figura 172) vi si avvicina maggiormente. Una famiglia israelitica di sei persone, è in piedi intorno ad una tavola per commemorare la partenza dall'Egitto. Gli uomini barbuti dai volti pensosi, il tono chiaro del pavimento, il candore della tovaglia, il colore deciso dei personaggi che risalta sul fondo neutro, presentano le stesse caratteristiche che abbiamo riscontrate nella *Cena*. Il *Profeta Elia* (fig. 173) — come il precedente al Museo di Berlino — è pure notevole. Il profeta dorme per terra ; porta un mantello verde sopra una tunica pure verde ; l'angelo che lo desta è coperto di una veste bianca dai riflessi azzurri ; lo sfondo è costituito da un paesaggio roccioso con una veduta verdeggiante in distanza. Qui ancora i colori vividi, simili allo smalto, sono stupendi. Gli altri due sportelli, l'*Incontro di Abramo e Melchisedech* (fig. 174) e gli *Israeliti che raccolgono la Manna* (figura 175), tutti e due a Monaco, riuniscono gli stessi personaggi, quasi immersi nel torpore : tutto lo studio dell'artista sembra essere concentrato nella ricchezza di colore del loro vestiario. Il *Martirio di Sant'Erasmo* (fig. 177) è un dramma atroce ; il martire è steso nudo sopra un letto di tortura ; non ha che un panno bianco intorno alle reni ; da un piccolo taglio praticato

Fig. 191. — Memlinc.
Madonna.
(*Bruges*). (*Fot. Bruckmann*).

Fig. 192. — Memlinc. — L'Adorazione dei Magi.
(*Bruges, Ospedale di S. Giovanni*).
(*Fot. Bruckmann*).

nel ventre si vedono gl'intestini intricati come la lana di una matassa o la seta di un bozzolo. Due carnefici sono intenti a quest'orribile operazione. Dietro questo gruppo sta un alto dignitario coperto di una toga riccamente ricamata e con in testa un berretto di pelliccia. Accanto a lui due giudici e un valletto. In fondo una corona di colline. Qui ancora gli attori sono quasi incomprensibili nel loro atteggiamento imperturbabile; i giudici contemplano calmi e solenni la scena del supplizio. La tortura non contrae menomamente il volto del paziente che è semplicemente desolato. I carnefici sono più impressionati di lui. Nell'insieme la tonalità del quadro è più fredda di quella della *Cena* e vi manca pure il giuoco di luci e d'ombre.

Fig. 193. — Memlinc. Sant'Orsola sbarca a Colonia. (*Fot. Hachette*).

Le due grandi composizioni che il Museo di Bruxelles possiede di Thierry Bouts, l'*Ingiustizia dell'Imperatore Ottone* (fig.176) e la *Riabilitazione* (fig. 178), sono le più importanti pitture storiche che ci abbia lasciato la vecchia scuola fiamminga. I personaggi si distinguono per il loro corpo e i loro volti allungati, la maggior parte di essi porta un alto berretto tutto unito e senza bordo che li fa sembrare anche più sottili e più slanciati. Anche qui tutti i personaggi sembrano della stessa specie e della stessa condizione: il carnefice in giubba gialla e maglia turchina è grasso e tondo, senza rilievo nè pieghe alle vesti. Esso rimane impassibile come la donna che regge la testa del suppliziato. Tut-

Fig. 194. — Sant'Orsola ricevuta dal Papa. (*Bruges, Ospedale di S. Giov nni*). (*Fot. Hermans, Anversa*).

Fig. 195. — Memlinc. Martirio di Sant'Orsola. (*Bruges, Ospedale di S. Giovanni*). (*Fot. Lévy*).

tavia questi quadri hanno grandi meriti: alcune teste sono di una esecuzione meravigliosa, i fondi sono trattati con cura di miniaturisti. Il pittore ha voluto rappresentare un fatto storico ed ha compiuto il suo dovere con lo scrupolo di un cronista. La moglie dell'imperatore si accese d'amore illecito per un signore della corte: dopo aver invano tentato di sedurlo, lo accusò al suo sposo di avergli voluto rubare l'onore. Il monarca fece troncare la testa al nobile. Tale il doppio soggetto trattato nel primo quadro. Il secondo ci mostra la vedova del suppliziato che regge la testa del marito, inginocchiata davanti all'imperatore per domandargli vendetta. Essa subì vittoriosamente la prova del ferro rovente, e Ottone gli diede soddisfazione facendo bruciare l'imperatrice colpevole.

Il *Cristo nella casa di Simone fariseo* appartenente al Museo di Berlino (fig. 179), entra anch'esso fra i quadri principali di Thierry Bouts. Il Salvatore, seduto a tavola con due discepoli richiama quello della *Cena*; a sinistra è inginocchiato il donatore, un carmelitano; a destra la Maddalena versa sui piedi di Cristo alcuni aromi. Gli atteggiamenti sono un po' gravi, come sempre nel Bouts, ma la pittura è ammirevole. Un'opera preziosa è anche la *Madonna fra San Pietro e San Paolo* della Galleria Nazionale di Londra, nella quale la Vergine posa la mano su un libro che San Pietro tiene aperto,

Fig. 196. — Memlinc. — San Cristoforo. (*Museo di Bruges*). (*Fot. Hanfstaengl, Monaco*).

Fig. 197. — Memlinc. Guglielmo Moreel, i suoi figli e il patrono. (*Bruges, Museo*). (*Fot. Daled*).

e San Paolo presenta un fiore al fanciullo divino.

Si attribuisce generalmente al Bouts il *Martirio di Sant'Ippolito* (fig.180) che si trova nella chiesa di S. Salvatore a Bruges. Se quest'opera non è sua, è però certamente di uno dei suoi discepoli, fors'anche di suo figlio, tanto essa ricorda la maniera del maestro.

La nostra scuola deve a Ugo Van der Goes di essere entrata in una nuova via, che seguì poi durante un lungo periodo, quella del realismo. Sappiamo ben poco della giovinezza di questo artista, ma dei suoi ultimi anni possediamo una relazione che ce lo fa conoscere meglio di tutti gli altri nostri grandi artisti del Medio Evo. Egli nacque probabilmente nel 1449 a Goes nella Zelanda. Nel 1467 fu ammesso nella corporazione dei pittori di Gand. Nel 1476, nel momento in cui stava per finire o aveva forse già finito il trittico dipinto per Tommaso Portinari, rappresentante dei Medici a Bruges, prese la strana decisione di ritirarsi nel convento di Rouge-Cloître, presso Bruxelles. Una cronaca di questo convento ci dà ampie notizie su questa decisione e sulle sue conseguenze. Qualche anno dopo fu affetto da demenza; si credeva eternamente dannato e non cessava dal proclamarlo. Si cercò di calmarlo suonandogli la chitarra, ma invano: la malattia seguì il suo corso e il suo male si aggravò. L'infelice morì nel 1482.

Fig. 198. — Memlinc. Barbara di Vlaenderberghe, le figlie e la patrona. (*Bruges, Museo*). (*Fot. Daled*).

La sua opera principale, la sola che gli sia stata attribuita fino a quest' ultimi anni con tutta certezza, è l'*Adorazione dei pastori* (fig.181), che dipinse per Tommaso Portinari e che si trova agli Uffizi di Firenze. La concezione del soggetto è originale e differisce

completamente da quella dei numerosi artisti che lo avevano trattato fino allora. Gli angeli, vestiti di ricchi mantelli, che adorano il Bambino Gesù, si ricollegano al misticismo dei primi primitivi; il loro intervento ingenuo e miracoloso esprime un grande fervore spontaneo. Nei pastori la sorpresa e la curiosità sono più forti dell'adorazione; essi sono veri contadini, esseri grossolani di corpo e d'intelligenza. Questo avvicinamento degli angeli e dei pastori costituisce una vera audacia. La pittura è ancora eseguita con la stessa minuzia, il disegno preciso, i colori chiari e smaglianti. Sugli sportelli sono rappresentati Tommaso Portinari e sua moglie coi loro figli e i loro patroni, San Tommaso, Sant'Antonio, Santa Margherita e Santa Maddalena (fig. 182-183). Il paesaggio invernale dello sfondo è reso con una delicatezza incomparabile.

FIG. 199. — MEMLINC.
MADONNA DI GIACOMO FLOREINS.
(*Museo del Louvre*). (*Fot. Hachette*).

FIG. 200. — MEMLINC.
MADONNA E DONATORE.
(*Vienna, Museo Imperiale*).
(*Fot. Löwy*).

Una seconda *Adorazione dei Pastori* (fig. 185), proveniente dalla Spagna e appartenente dal 1903 al Museo Imperatore Federico di Berlino, è stata attribuita con bastante certezza ad Ugo Van der Goes. Anche qui Maria, Giuseppe, gli angeli e i pastori sono inginocchiati intorno al Bambino appena nato che riposa tutto nudo nel suo presepio. Maria e i numerosi angeli sono affascinanti e radiose figure; quanto ai due pastori, uno dei quali è in ginocchio, mentre l'altro accorre, il pittore ha voluto mostrare due veri figli della natura, rozzi e stanchi. Non solamente i volti sono

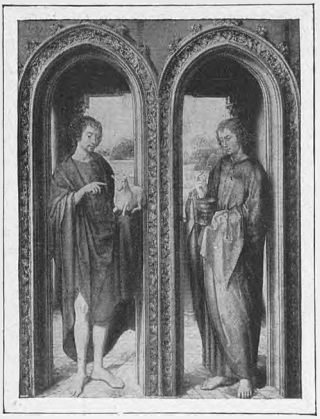


Fig. 201. — Memlinc. — I due San Giovanni.
(*Vienna, Museo Imperiale*).
(*Fot. Lowy*).

brutti ma anche i gesti sono tormentati e privi di grazia. Il quadro si raccomanda per una maggiore armonia di colorito che quello di Firenze. I due profeti di tono così fastoso e di fisionomia così espressiva dànno un senso di fantasia e di splendore ad una scena storica tutta piena del carattere del Van der Goes, il realismo della vita quotidiana, a malgrado del coro degli angeli che si è mescolato.

Tra gli altri lavori attribuiti ad Ugo Van der Goes, due almeno sembrano della sua mano. Anzitutto un piccolo dittico del Museo Imperiale di Vienna rappresentante la *Pietà* e il *Peccato originale*. La *Pietà* (fig.184) è una pittura per così dire a miniatura caratterizzata dai brutti volti famigliari al Van der Goes e dai suoi colori fini e radiosi. Nel *Peccato originale* (figura 186) si vedono due figure nude, deliziosamente modellate, in mezzo ad un magnifico paesaggio.

La *Morte di Maria* nel Museo di Bruges è pure un quadro notevole (fig. 187). Dall'alto del cielo il Figlio di Dio tende le braccia alla Madre per riceverla, mentre questa, dal suo letto di morte, guarda il Cristo con speranza ed amore. Gli apostoli, abbattuti dal dolore, circondano la morente. Le carni ci colpiscono per uno strano tono bianco-cenerino ; le vesti hanno grandi macchie di colore a riflessi smorzati ; le fisionomie sono intelligenti, visibilmente impressionate; gli occhi specialmente sono pieni di angoscia ; tutto vi è più discreto, più tranquillo, che nei soliti Van der Goes. Per spiegare la differenza tra questo quadro e i suoi altri lavori si

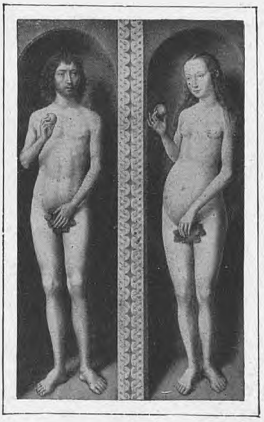


Fig. 202. — Memlinc. Adamo ed Eva.
(*Vienna, Museo Imperiale*).
(*Fot. Löwy, Vienna*).

pretende che, quando lo dipinse, avesse già lo spirito turbato.

Su uno degli sportelli del *Martirio di Sant'Ippolito*, attribuito a Thierry Bouts, sono dipinti i ritratti dei donatori (fig. 188). Questi differiscono a tal punto dalle altre parti dell'opera che si attribuiscono ad un altro artista e precisamente al Van der Goes. La pittura è così smagliante e le figure così espressive che questa attribuzione è molto probabile.

Fig. 203. — Memlinc. — La Natività.
(*Monaco, Pinacoteca*). (*Fot. Bruckmann*)

Durante la seconda metà del XV secolo, la pittura fiamminga subì una specie di rinnovamento con Hans Memlinc che, dopo i Van Eyck, è il più grande dei nostri maestri del Quattrocento. Egli libera i personaggi dei suoi predecessori di tutto ciò che avevano ancora di duro e di rozzo, dà all'apostolo Giovanni e ai santi eremiti un'eleganza quasi femminile. I suoi personaggi non sono gente di azione, ma sognatori che ignorano la sofferenza e la morte, che si rinchiudono nell'esistenza mistica e la cui vita scorre in una pacifica contemplazione: i suoi modelli preferiti sono fanciulli allegri, tenere madri, vergini pudiche, tutto ciò che il mondo ha di più amabile e di più soave. Il suo colore è meno consistente, ma più piacevole, la sua fattura liscia, la sua luce carezzante come un mattino di primavera. Egli è il maestro per eccellenza della grazia e del sorriso angelici.

Fig. 204. — Memlinc.
La Passione di Nostro Signore.
(*Museo di Torino*). (*Fot. Alinari*).

Della sua giovinezza e della sua formazione non sappiamo più che di quella della maggior parte degli altri primi-

Fig. 205. — Memlinc.
La Passione di Nostro Signore.
(*Museo di Torino*). (*Fot. Anderson*).

Fig. 206. — Memlinc.
Il Calvario. Giuocatori di dadi.
(*Lubecca, Cattedrale*).

tivi fiamminghi. Un caso fortunato ha fatto scoprire recentemente, in un vecchio manoscritto, una nota secondo la quale egli sarebbe nato a Magonza, ma con questo nome non bisogna intendere la città stessa, sì il paese renano dei dintorni, e siccome queste campagne sono bagnate anche da un affluente chiamato Memling e vi è anche un villaggio detto Memlingen, si può credere ch'egli sia nato in questa località. Quanto all'anno della sua nascita si è costretti alle congetture. Bisogna senza dubbio collocarla fra il 1430 e il 1435. Nel 1467 o poco prima egli andò a stabilirsi a Bruges, e a partire da quell'anno fino al giorno della sua morte, 11 agosto 1494, visse sempre nella stessa città.

Fig. 207. — Memlinc. — Il Cristo ed Angeli.
(*Frammento*). (*Museo d'Anversa*).
(*Fot. G. Hermans*).

Uno dei suoi più an-

tichi lavori conosciuti, fu dipinto nel 1467 o 1468; è un piccolo quadro d'altare eseguito per Sir Giovanni Donne de Kidwelly, oggi presso il duca di Devonshire a Chatsworth. Nel pannello centrale la Santa Vergine è seduta sotto un baldacchino col Bambino Gesù, da ogni lato sta un angelo che suona, uno porge un frutto al fanciullo che lo afferra. Sul primo piano sono inginocchiati il donatore, Sir Giovanni Donne e sua moglie Elisabetta Hastings con la loro figlia, dietro ad essi sono Santa Barbara e Santa Caterina. Sugli sportelli sono San Giovanni Evangelista e San Giovanni Battista. Il Memlinc non si stanca di dipingere la Madonna, i due angeli e questi quattro santi. Nei suoi quadri si ritrovano sempre Maria coi boccoli sulle spalle, Caterina e Barbara con la loro delicatezza quasi eterea, il piccolo angelo che scherza tanto graziosamente col Bambino Gesù e l'apostolo Giovanni al quale un boccolo di capelli cade sulla fronte.

Fig. 208. — Memlinc. — Il Cristo ed Angeli. (*Frammento*). (*Museo d'Anversa*). (*Fot. G. Hermans*).

Una delle opere importanti del Memlinc è conservata a Danzica. Essa fu dipinta per Jacopo Tani e inviata nel 1473 per mare a Firenze. Durante la traversata la nave che la portava fu catturata da un corsaro che donò il quadro alla chiesa di Nostra Signora a Danzica dove si trova ancora. I pannelli aperti rappresentano il *Giudizio universale* (fig. 189). Nel centro il Cristo troneggia su l'arco baleno, e San Michele regge

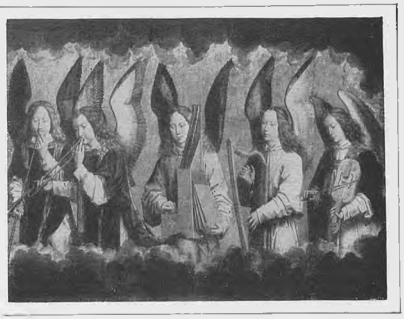


Fig. 209. — Memlinc. — Il Cristo ed Angeli. (*Frammento*). (*Museo d'Anversa*). (*Fot. G. Hermans*).

la bilancia. Sugli sportelli i beati salgono la scala che conduce al paradiso, mentre i reprobi sono gettati all'inferno. Per il suo soggetto questa composizione è unica nell'opera del Memlinc. L'equilibrio delle parti, la perfezione dei corpi nudi attestano che l'artista ha fatto un progresso assai notevole dopo le sue prime produzioni.

Parecchie fra le migliori opere del maestro sono nel piccolo Museo dell'Ospedale di San Giovanni a Bruges. La più considerevole è il *Matrimonio di Santa Caterina* (fig. 190) che fu dipinta nel 1479 per i devoti Antonio Seghers e Giacomo di Cueninc e le devote Agnese Casembrood e Chiara Van Hulsen. Esiste una grande analogia fra questo quadro e quello che il Memlinc eseguì per Sir Donne. Sono gli stessi personaggi, ma senza i donatori e disposti con maggior simmetria ed un fervore anche più profondo: tanti corpi immacolati ed anime senza macchia! La fattura è più larga e più morbida, i toni sono diventati più variati. Là dove la luce sparge i suoi raggi, essa rialza ancora lo splendore ed aumenta la solidità del colore. Nello sportello di destra è San Giovanni nell'isola di Patmos, in quello di sinistra la decollazione di San Giovanni Battista.

Fig. 210. — Gherardo David. Cambise e Sisamne. (*Museo di Bruges*). (*Fot. Daled*).

Un altro quadro d'altare, molto più piccolo, che appartiene anch'esso allo spedale di San Giovanni, rappresenta l'*Adorazione dei Magi* (fig. 192). Esso reca il millesimo 1479 e fu regalato da Giovanni Floreins: è un piccolo capolavoro d'un colore ricco e d'uno splendore meraviglioso.

Nel 1487 Martino Van Nieuwenhove, che fu borgomastro di Bruges, regalò allo spedale di San Giovanni, di cui era direttore, un dittico rappresentante il suo ritratto da una parte (tav. III), e dall'altra la Madonna (fig. 191). Maria ha il tipo di tutte le Vergini del Memlinc, la fronte molto sviluppata, il naso sottile, ma piuttosto lungo, la bocca piccola, il mento aguzzo. Il Bambino manca di grazia. Il costume, il fondo e gli accessorii hanno

HANS MEMLINC. — Ritratto di Martino Van Nieuwenhove

(*Ospedale San Giovanni, Bruges*).

un colorito vivo e smagliante.

Il ritratto di Martino Nieuwenhove è uno dei capolavori del Memlinc. Il pittore è riuscito a dare l'illusione della vita. Questo donatore non è un mistico e nemmeno un devoto, benchè stia a mani giunte. Egli guarda all'avvenire più con curiosità che con esaltazione e lascia vedere l'ambizione di un giovane impaziente di agire. I ricci della sua capellatura ricadono sulle spalle: la sua bocca palpita, i suoi occhi gettano lampi. Al contrario dell'uso di Giovanni Van Eyck, lo sfondo è ricco d'accessorii, e su questi toni chiari e variati la figura si stacca energica e giovanile.

FIG. 211. — GHERARDO DAVID. LA PUNIZIONE DEL GIUDICE PREVARICATORE. (*Museo di Bruges*). (*Fot. Daled*).

Il più celebre lavoro che possieda l'ospedale di San Giovanni è il reliquiario di Sant'Orsola: esso è in forma di cappella gotica, misura 87 centimetri d'altezza per 91 di larghezza, e le sue pareti di legno sono interamente dipinte e dorate. Il 21 ottobre 1489 le reliquie della Santa martire furono rinchiuse in questo reliquiario dal vescovo di Sarepta; l'opera doveva dunque essere già finita verso quest'epoca. In una delle facciate della graziosa cappella è rappresentata la Vergine con due angeli adoranti; nell'altra Sant'Orsola che protegge alcune delle sue compagne sotto le pieghe del suo mantello; sulle due pareti laterali si svolge in sei piccoli pannelli la storia della Santa che si reca dall'Inghilterra sul continente, il suo pellegri-

FIG. 212. — GHERARDO DAVID. — MATRIMONIO DI SANTA CATERINA. (*Londra, Galleria Nazionale*).

naggio a Roma ed il martirio che l'attende al suo ritorno a Colonia (fig. 193, 194, 195). Il tetto della cappella reca sei medaglioni, quelli della Santa e delle sue compagne con angeli che suonano in cielo. La fattura di questi pannelli è meno delicata e il colore è meno fuso che nelle altre opere del Memlinc. L'artista sembra essersi preoccupato meno della perfezione dei particolari per ogni figura isolata che della prodigiosa policromia dell'insieme. Infatti il tutto dà l'impressione d'un gioiello inestimabile, d'un capolavoro d'oreficeria composto d'oro e pietre preziose.

Fig. 213. — Gherardo David. Il Battesimo di Cristo. (*Museo di Bruges*). (*Fot. Bruckmann*).

Bruges possiede ancora un altro capolavoro del Memlinc: il trittico ch'egli dipinse nel 1484 per i cantori della chiesa di San Giacomo e che si trova ora al Museo Comunale. La tavola centrale rappresenta San Cristoforo che traversa a guado un fiume recando sulle spalle il Bambino Gesù (figura 196). A sinistra San Mauro legge un libro, a destra Sant'Egidio reca un libro chiuso ed accarezza una cerva. Sullo sportello di sinistra Guglielmo Moreel è inginocchiato coi suoi cinque figli sotto la protezione del suo patrono (fig.197); sullo sportello di destra Barbara di Vlaenderberghe, sua moglie, gli fa riscontro colle sue undici figlie e Santa Barbara (fig.198). I tre Santi della tavola centrale stanno isolati, ciascuno raccolto nella

Fig. 214. — Gherardo David. Donatore e Santi. (*Londra, Galleria Nazionale*).

Fig. 215. — Gherardo David.
Madonna e Santi.
(*Museo di Rouen*). (*Fot. Leniept*).

sua propria beatitudine, senza che nessuna azione e nessun sentimento comune li unisca. I ritratti dei donatori e specialmente quello del padre sono fra le migliori produzioni del Memlinc.

Altri capolavori del Memlinc sono dispersi all'estero. Il Louvre possiede una *Madonna* (fig. 199) invocata da Giacomo Floreins, sua moglie e i loro figli. Questo quadro data dagli ultimi anni del donatore, che morì nel 1489 o nel 1490. Il Memlinc mostra qui le sue qualità abituali, ma non sfugge completamente al rimprovero della monotonia. Dello stesso genere pure, ma di formato più ridotto, è la *Madonna col donatore* di Vienna (figura 200), uno dei quadri nei quali il maestro ha mostrato più seduzione e tenerezza religiosa. Sugli sportelli sono dipinti San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista (fig. 201). Gli sportelli esterni rappresentano Adamo ed Eva (fig. 202).

Alcuni quadri sono più variati e più complicati di composizione. La Pinacoteca di Monaco ne possiede uno che rappresenta diversi soggetti e che reca per titolo *le Sette gioie della Vergine* (fig. 203). Quest'opera fu ordinata nel 1480 da Pietro Bultinc, membro dell'arte dei conciatori, il quale l'offrì alla sua corporazione per ornare l'altare che questa aveva nella chiesa di Nostra Signora a Bruges. Vi si possono seguire gli avvenimenti della vita della Vergine, ai quali il pittore dà per iscena un luogo montagnoso dei dintorni di Gerusalemme con la città sacra nel fondo. Su questo pae-

Fig. 216. — Gherardo David.
Giudici ebrei.
(*Museo d'Anversa*).
(*Fot. G. Hermans*).

Fig. 217. — Gherardo David
Le Sante Donne.
(*Museo d'Anversa*).
(*Fot. G. Hermans*).

saggio romantico le figure da miniatura si staccano con colori vivi e variati.

Un quadro analogo si trova al Museo di Torino. Fu ordinato al Memlinc da Guglielmo Vrelant, miniaturista di Bruges, che lo regalò nel 1478 alla corporazione dei Santi Giovanni e Luca per l'altare della cappella nella chiesa di San Bartolomeo. Gli episodi della *Passione di Cristo* (fig. 204, 205) vi sono raffigurati su uno sfondo di vie e di piazze che rappresenta Gerusalemme. Il donatore e sua moglie sono negli angoli del quadro. Le figure, che sono duecento, sono eseguite con molta finezza, e vincono in minuzia quelle del reliquiario di Sant'Orsola. Questa è l'opera più delicata del Memlinc. Mai il pittore aveva riunito tali meriti di esecuzione con un colorito così ricco ed una azione così movimentata e drammatica.

Dobbiamo ancora menzionare due opere di vaste proporzioni. Anzitutto la *Passione* di Lubecca : quadro d'altare ordinato da Enrico Greverade e da suo fratello Adolfo, un canonico che aveva vissuto a lungo in Fiandra ; fu dipinto nel 1491 e collocato nel 1493 nella cattedrale, che adorna ancor oggi. Sarebbe dunque uno degli ultimi lavori del Memlinc. Questo quadro,che rappresenta le scene della Passione, non è più eseguito con la stessa cura e la stessa delicatezza delle opere anteriori : il maestro si è fatto aiutare dai

Fig. 218. — Scuola di Gherardo David. — La Natività.
(*Museo Imperiale, Vienna*).
(*Fot. Löwy*).

suoi collaboratori. Tuttavia i sentimenti dei personaggi sono resi con vivacità, per esempio nel gruppo dei soldati che giuocano a dadi: una scena veramente osservata e magistralmente rappresentata (fig. 206).

Un altro quadro notevole di vaste dimensioni rappresenta il Cristo ed angeli musicanti (fig. 207, 208, 209). Esso fu eseguito per decorare un organo nella chiesa di Najera in Ispagna, donde è andato al Museo di Anversa. Nel centro sta Dio Padre tra due gruppi di angeli che cantano e su ogni sportello sono cinque angeli musicanti. Le figure, più grandi del vero, si staccano con tono chiaro e discreto sul fondo dorato, sparso in alto e in basso di nuvole oscure. La fattura è larga e tuttavia accurata. Paragonati ai cantori e ai musicanti celesti del Van Eyck, i volti sono più calmi, la loro espressione meno solenne: in questo concerto celeste tutto spira allegrezza.

Fig. 219. — Giovanni Prévost. Giudizio Universale. (*Museo di Bruges*). (*Fot. Daled*).

Fig. 220. — Giovanni Prévost. Donatore e Santo Patrono. (*Museo di Bruges*). (*Fot. Daled*).

L'allievo e continuatore del Memlinc, Gherardo David, è l'ultimo gran pittore dell'antica scuola di Bruges. Il commercio e la ricchezza della capitale fiamminga subivano già una forte decadenza della quale l'arte riceveva il contraccolpo. Come molti altri dei suoi predecessori, il David era venuto dall'altra riva della Schelda, da Oudewater dov'era nato verso il 1460. Nel 1483 lo troviamo nella sua nuova residenza; fu accolto come maestro nella corporazione di San Luca nel 1484 e morì nel 1523. Durante la sua vita fu il

pittore più rinomato e più ricercato, ma la sua gloria si spense nel corso dei secoli a tal segno che una cinquantina d'anni fa nessuna opera gli era più attribuita, e la sua traccia è stata ritrovata e le sue pitture sono state riconosciute soltanto grazie a scoperte fatte negli archivi. Ora sappiamo che il magistrato di Bruges gli ordinò per le decorazioni della sala di giustizia del palazzo comunale due grandi composizioni rappresentanti famosi esempi di giustizia, che si trovano ora al Museo di Bruges. La prima ci racconta come Cambise, re di Persia, fece arrestare Sisamne, un giudice prevaricatore (fig. 210); la seconda, come lo fece scorticare vivo perchè con la sua pelle fosse ricoperto il seggio sul quale il figlio, successo al padre, doveva sedere per giudicare (fig. 211). Quest'arte calma e tranquilla s'ingegna di rappresentare i personaggi in atteggiamenti degni e riservati piuttosto che con gesti agitati e in atti impetuosi. I cortigiani rimangono in fila dietro al re che accusa il colpevole e dietro i carnefici che scorticano il condannato. L'angoscia che contrae le ciglia del cattivo giudice rivela solo il dramma che si sta svolgendo; il suppliziato fa smorfie più che non soffra, i carnefici sono intenti con cura e metodo al loro atroce uffizio, come prudenti chirurghi. L'esecuzione di quest'opera sembra inferiore a quella dei maestri anteriori: la sicurezza dei tratti, lo splendore del colorito, sono diminuiti, ma il pittore non ha perduto nulla delle ricche colorazioni della Fiandra; le tinte sono

Fig. 221. — Giovanni Prévost. La moglie del Donatore. (*Museo di Bruges*). (*Fot. Daled*).

Fig. 222. — Ambrogio Benson. Deipara Virgo. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. G. Hermans*).

Fig. 223. — (Ignoto). — Festa di Balestrieri ad Anversa. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. G. Hermans*).

opulenti e vellutate e la fattura delicata. L'ornamentazione dell'architettura tradisce l'avvento del gusto italiano nell'arte fiamminga, poichè alcuni amorini che reggono ghirlande di fiori decorano una delle pareti. Uno dei quadri reca la data 1498.

Verso il 1501 Gherardo David dipinse un *Matrimonio di Santa Caterina* per Riccardo de Visch-Van der Capellen che lo regalò alla chiesa di San Donato a Bruges (fig. 212). Questo quadro si trova ora alla Galleria Nazionale di Londra. A sinistra s'inginocchiano Santa Caterina e i donatori, a destra sono seduti e Santa Barbara e Santa Maria Maddalena. L'influsso del Memlinc è qui manifesto. La Vergine in estasi, i gioielli delicatamente trattati, i ricchi costumi, i magnifici edifizi del fondo non hanno cambiato; ma la vita reale e l'esistenza materiale hanno ripreso il loro diritto: il volto del canonico è rubicondo; le Sante, con la loro carnagione fiorente, sfoggiano lo splendore della loro salute; questi abitanti del cielo non hanno rinunciato ai beni della terra.

Nel 1501 il David dipinse per un altro canonico, Bernardo Salviati, i pannelli rappresentanti S. Giovanni Battista e Maria Maddalena per la stessa chiesa di San Donato, uno dei quali appartiene oggi alla Galleria Nazionale di Londra (fig. 214). Questa rappresenta il donatore e i Santi Donato, Bernardino e

Fig. 224. — Quintino Massys. Il velo di Veronica. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. G. Hermans*).

Martino. È un'opera magnifica della quale la verità fedelmente resa non fa torto al fervore più intenso. Tra il 1502 e il 1508 il maestro eseguì per Giovanni des Trompes, tesoriere della città di Bruges, un trittico in cui il motivo principale, il *Battesimo di Cristo* (fig. 213), è circondato dai donatori e dai loro patroni. Gli eredi del tesoriere lo regalarono agli scrivani del tribunale, per il loro altare della chiesa di S. Basilio, donde fu trasportato al Museo di Bruges. La concezione del soggetto è originale. Gesù, in piedi nel fiume, ha l'acqua fino a mezza gamba, il Precursore, inginocchiato sulla riva, versa l'acqua lustrale sulla testa del Salvatore. Sull'altra riva un angiolo custodisce le vesti del divin battezzato. Nel fondo del paesaggio si vede la città di Sion. Il Salvatore dal viso estatico e l'angiolo dalla fisionomia deliziosamente infantile e dal manto riccamente ricamato, appartengono ancora alla scuola antica. Ma il nudo del Salvatore, assai accurato e d'un'anatomia perfetta, il S. Giovanni dalle mosse così graziose e naturali e dal volto scarno per la vita condotta nel deserto, attestano un'interpretazione della realtà più personale e più libera. La freschezza del prato e dei fiori, l'eleganza dei ciuffi d'alberi, il fascino pittoresco delle roccie rivelano un vivo amore della natura ; tutto proclama che l'arte si avvia per nuove strade. Ormai l'estetica si ispirerà piut-

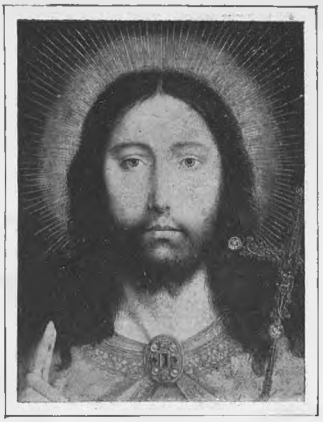


Fig. 225. — Quintino Massys.
Il Sacro Volto.
(*Museo d'Anversa*).
(*Fot. G. Hermans*).

Fig. 226. — Quintino Massys.
Madonna.
(*Museo d'Anversa*).
(*Fot. G. Hermans*).

Fig. 227. — Quintino Massys. Madonna. — (*Berlino*). (*Fot. Phot. Gesellschaft*).

tosto alla bellezza terrestre che all'ideale mistico.

Il capolavoro di Gherardo David è un quadro d'altare ch'egli offrì nel 1509 alla chiesa dei Carmelitani a Bruges e che oggi si trova al Museo di Rouen (fig. 215). Nel centro del quadro la Vergine reca sulle ginocchia il Bambino Gesù che gioca con un grappolo d'uva. Ai due lati stanno un angiolo sonante ed una Santa. A destra della Vergine quattro Sante ed il pittore stesso ; a sinistra quattro Sante e donna Lambyn. Pure esprimendo la loro tenerezza religiosa, queste figure hanno un aspetto di robusta salute. L'artista non aspira più solamente alla beatitudine celeste ; ma ha saputo conservare un'armonia squisita fra la bellezza morale e le perfezioni fisiche. L'esecuzione è magistrale.

Si considera come l'opera più antica di Gherardo David un trittico di cui la tavola centrale, il *Salvatore sulla Croce*, apparteneva a Lady Layard a Venezia, e di cui i due sportelli, rappresentanti l'uno *Giudici Ebrei e Soldati romani* (fig. 216) e l'altro *San Giovanni e le Sante* (fig. 217), si trovano al Museo di Anversa. Le teste dei personaggi, da una parte e dall'altra, sono disposte nella stessa linea, tutte alla medesima altezza, e si staccano sopra un fondo azzurro uniforme. Quest'opera è già ben più moderna per il suo colorito fresco e brillante. Altre due opere di Gherardo David, in possesso della Galleria Nazionale di Londra,

Fig. 228. — Quintino Massys. La Genealogia della Vergine. (*Bruxelles*). (*Fot. Hanfstaengl*).

Fig. 229. — Quintino Massys.
La Deposizione.
(*Museo d'Anversa*). (*Fot. G. Hermans*).

meritano di essere citate : l'una rappresenta un Canonico coi suoi Santi Patroni, lo sportello destro del trittico dell'altare di S. Giovanni Battista e Maria Maddalena nella chiesa di San Donato a Bruges ; l'altra il Matrimonio mistico di Santa Caterina, fatto per il canonico Riccardo Van der Capelle, che vi è ritrattato. In entrambe queste composizioni il genio dell'artista è arrivato a maturità.

Ne sappiamo abbastanza per definire esattamente la personalità di Gherardo David. Ma parecchi pittori contemporanei rimangono oscuri a malgrado del loro valore ; molte opere sono giunte fino a noi senza nome d'autore, come una *Nascita di Cristo* del Museo Imperiale di Vienna (fig. 218), assai notevole per effetto di chiaroscuro. La luce irradia dal corpo del Bambino, intorno al quale Maria e tre angeli stanno in adorazione. I motivi « grotteschi » del fondo ci ricordano che siamo entrati nel Rinascimento.

Un discepolo del David, Adriano Ysenbrant, andò da Haarlem a Bruxelles e vi lavorò dal 1509 al 1551. Nessuna opera, per quanto minima, gli può essere attribuita con certezza, ma egli è probabilmente l'autore della *Madonna dei Sette Dolori* della chiesa di Nostra Signora di Bruges. La Madre Dolorosa è circondata da sette medaglioni splendidi di colore e trattati con la finezza della miniatura. La Vergine stessa si distingue per la delicatezza dei suoi

Fig. 230.
Quintino Massys.
Il Banchetto di Erode.
(*Anversa*).
(*Fot. G. Hermans*).

lineamenti e delle mani. Alberto Cornelis deve essere ricordato per il suo trittico della chiesa di San Giacomo a Bruges, Giovanni Prévost, nato il 1462 a Mons e morto nel 1529, dipinse nel 1525 a Bruges un *Giudizio Universale* che è ancora nel Museo di quella città (fig. 219). Gesù troneggia nella sua gloria sopra un arcobaleno; Maria e i Santi l'assistono; al disotto alcuni angeli suonano le trombe e sulla terra sono i morti usciti dalle tombe che egli dovrà giudicare. I nudi non mancano d'eleganza; l'aspetto dell'insieme è fiacco di colore, ma rialzato di ombre vigorose. Fra i numerosi quadri attribuiti al Prévost, due sportelli d'un trittico si trovano anch'essi al Museo di Bruges (fig. 220, 221).

Fig. 231. — Quintino Massys. Il Banchiere e sua Moglie. (*Museo del Louvre*). (*Fot. Hachette*).

Fig. 232. Quintino Massys. S. Giovanni nell'olio bollente. — (*Anversa*). (*Fot. G. Hermans*).

Ambrogio Benson, originario di Lombardia, venne a stabilirsi a Bruges, dove conquistò il suo grado di maestro libero nel 1519 e morì fra il 1547 e il 1550. Il suo nome non può esser messo con sicurezza sotto nessun lavoro, ma si possono attribuirgli diversi lavori marcati con le iniziali A. B., come un quadro del Museo di Anversa, la Madonna o la *Deipara Virgo*, coi profeti e le sibille (fig. 222). La Madonna appare in una gloria, circondata da angeli. Ai suoi piedi due profeti e tre sibille recano banderuole sulle quali sono scritti i testi sacri che annunziano la Madre del Salvatore.

Con questi maestri si chiude la scuola di Bruges. E il grande periodo della pittura primitiva delle Fiandre si compie in

un'altra regione, in un'altra città fiamminga, in Anversa, nel Brabante. Ambrogio Benson aveva già passato là una parte della sua vita; Gherardo David vi aveva soggiornato. Al principio del secolo XVI essa diverrà il centro della nostra vita artistica.

Il più antico saggio dell'arte di Anversa che sia giunto fino a noi è una *Festa di balestrieri alla Corporazione di San Sebastiano* (fig. 223) appartenente ora al Museo di Anversa. Innanzi al decano della Corporazione, due buffoni, i balestrieri e le loro mogli si ricreano, nel giardino, mentre alcuni curiosi guardano attraverso la palizzata; nel fondo si vede la casa della Corporazione. È questa già un'opera d'arte avanzata, dal disegno corretto, dal colore vigoroso, capace di rendere gli aspetti della vita popolare con movimento e spirito. Un tempo questo quadro recava un'iscrizione secondo la quale sarebbe stato regalato da Pietro di Gammarele nel 1493. Non conosciamo nessun maestro anteriore al quale si possa avvicinare l'autore di questo quadro. Tra i pittori posteriori, quello che gli si avvicina di più è Pietro Aertsen.

Fig. 233. — Quintino Massys. Ritratto di Giusto Van Cleef. (*Firenze, Uffizi*). (*Fot. Alinari*).

Fig. 234. — Quintino Massys. La Cortigiana e il Vecchio. (*Parigi, Contessa di Portalès*). (*Fot. Bruckmann, Monaco*).

Il più grande maestro d'Anversa di quest'epoca lontana, uno dei più grandi nomi della storia dell'arte fiamminga, è Quintino Massys o Matsys. Si è a lungo discusso per sapere se esso era nato a Louvain o ad Anversa, fino a che la questione è stata finalmente decisa a favore della prima di queste città. Egli nacque probabilmente nel 1466 : suo padre era fabbro

Fig. 235. — Quintino Massys. Ritratto di un Canonico. (*Vienna, Galleria Liechtenstein*). (*Fot. Bruckmann*).

e si crede ch'egli stesso abbia dapprincipio lavorato di martello. Probabilmente studiò pittura dal figlio di Thierry Bouts. Nel 1491 fu ricevuto maestro nella corporazione di San Luca ad Anversa e fece parte di questa fino alla sua morte avvenuta nel 1530.

L'arte di Quintino Massys è assai varia e complessa ; egli comincia con figure di Cristo e della Vergine, mirabili per la loro serenità celeste o la loro tenera aria di sogno : più tardi traduce le emozioni umane più profonde, le occupazioni e le preoccupazioni quotidiane, le gioie degli umili, oppure dipinge solenni ritratti di personaggi tranquilli, e percorre tutto il ciclo delle sensazioni e delle passioni umane. Esso è il primo pittore completo, il primo artista assoluto che incontriamo nell'arte fiamminga. La sua tecnica, benchè affatto personale, lo accosta al suo contemporaneo Gherardo David e al suo predecessore Thierry Bouts. Egli vive con gli ultimi rappresentanti della scuola precedente e coi primi della seguente, ma rimane sempre un primitivo. È un superbo colorista, ma egli intende il colorito in modo diverso dai suoi predecessori. Usa il colore come un virtuoso, e vi introduce il capriccio e la vita. Questo artista di transizione serve di anello di congiunzione fra due scuole.

Fig. 236. — Quintino Massys. Testa di Vecchio. (*Parigi, Coll. André*). (*Fot. Bruckmann*).

Fra le opere del suo primo periodo bisogna segnalare il *Velo di Veronica* (fig. 224), il volto livido dell'*Ecce Homo* me-

Fig. 237. — Giusto Van Cleef. La Morte di Maria. (*Vienna, Museo Imperiale*). (*Fot. Löwy, Vienna*)

scola le sue lacrime alle goccie di sangue che scorrono sul suo volto; poi il *Volto di Gesù* (figura 225) e quello della Vergine (fig. 226). Il volto di Gesù, solenne, disegnato con vigore, ma senza durezza, gli occhi fissi e tuttavia vivi, ricorda il Salvatore della *Cena* del Bouts. Maria è di natura più tenera, gli occhi sono più chiari, i lineamenti più dolci. Questi tre quadri appartengono al Museo di Anversa. La sua *Madonna* del Museo di Berlino (fig. 227) è senza dubbio della stessa epoca, ma qui la pittura si accosta più strettamente alla natura. La Vergine sembra incosciente della sua vocazione miracolosa e della natura divina di suo figlio; essa è solamente una madre che accarezza il suo bambino; ogni raccoglimento mistico è scomparso. Le vesti di Maria hanno uno splendore meraviglioso. Sopra una camicia bianca, ella porta un vestito turchino con le maniche violacee dai riflessi azzurrini; sulle spalle ha gettato un mantello d'un rosso ardente, ma i toni vivi si intrecciano e si fondono con una dolcezza inimitabile.

Il più antico quadro datato di Quintino Massys è la *Leggenda di Sant'Anna*, ch'egli cominciò nel 1590 per la confraternita di Santa Anna a Louvain e che è ora nel Museo di Bruxelles (fig. 228). Nel pannello centrale, la Vergine che tiene sulle ginocchia Gesù, è seduta presso Sant'Anna; intorno ad esse sono Maria Salomea, Maria Cleofa, i loro mariti e i loro figli. Lo sportello di destra mostra la morte di Sant'Anna, quello di si-

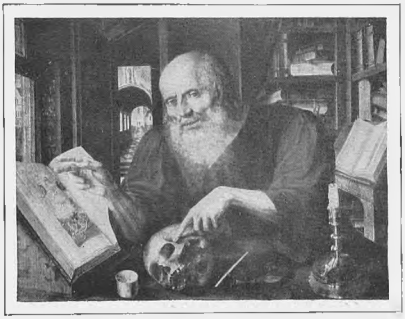


Fig. 238. — Martino Van Roymerswael. San Girolamo. (*Madrid*). (*Fot. Anderson*).

nistra San Gioachino che riceve la notizia della nascita di Maria. Il sentimento mistico distingue in modo notevole il pannello centrale dagli altri. Le nove figure principali si dividono in tre triangoli nettamente distinti. Identici sentimenti animano questi diversi gruppi: le madri accarezzano i loro figliuoli, gli uomini contemplano con venerazione le loro donne. La composizione è piena d'ordine e d'armonia, ma il colorito ha perduto il suo splendore, in seguito ai restauri.

Fig. 239.
Martino Van Roymerswael.
Il Cambiamonete.
(*Londra, Galleria Nazionale*).
(*Fot. Hanfstaengl*).

Il capolavoro di Quintino Massys è la *Deposizione* (figura 229), ordinata nel 1508 dalla corporazione dei legnaiuoli di Anversa per decorare il loro altare nella chiesa di Nostra Signora. Fu terminata nel 1511 e si conserva ora nel Museo della città. Il Cristo morto, personaggio principale della tavola centrale, è al primo piano; intorno a lui si stringono tutti coloro che gli furono cari; essi esprimono con gesti diversi la stessa afflizione. Questa scena si avvicina all'arcaica *Leggenda di Sant'Anna* per le disposizioni sistematiche dei personaggi, per i loro atteggiamenti monotoni, ma per tutto il resto l'arte del Massys vi manifesta una libertà nuova. Il suo Cristo morto è una meraviglia di perfezione, sia nel disegno, sia nel colore; gli altri personaggi portano abiti

Fig. 240. — Gioachino di Patinir.
Il Battesimo di Cristo.
(*Vienna, Museo Imperiale*). (*Fot. Bruckmann*).

da festa, il cui splendore è fuori di posto in questa scena di lutto. Le tinte più delicate si adattano armoniosamente con i toni più smaglianti e più rari. L'esecuzione è ampia; i lineamenti del volto non sono più disegnati, ma ben modellati e spesso un poco vaghi. Il pittore ha rinunziato all'uso dei primitivi, i quali facevano rivaleggiare la loro pittura con lo smalto: accentua i suoi colpi di pennello, si diverte a mescolare e a confondere i colori; gli piace di farli risplendere e scintillare; ma egli sa anche l'arte di farli contrastare col freddo pallore del cadavere, e questo forte lividore, arriva a dominare la più effervescente confusione di toni. Finalmente nei suoi sfondi in cui la natura e la vita sono trattate con la stessa minuzia che vedemmo nei suoi predecessori, egli prova che sa dipingere con la stessa delicatezza che avevano i primi miniaturisti.

Fig. 241. — Gioachino di Patinir. Il Paradiso e l'Inferno. (*Madrid*). (*Fot. Anderson*).

Gli sportelli hanno la stessa perfezione di colorito. Davanti e dietro la candida tovaglia del *Banchetto di Erode* (fig. 230), risaltano la veste rossa del piccolo paggio e l'abito riccamente ricamato di Salomè. Lo sportello di destra, *San Giovanni nell'olio bollente* (figura 232), è notevole sopratutto per l'interpretazione realistica dei carnefici che alimentano il fuoco. La nostra arte non conosce figure più energiche di queste; la solenne impassibilità dei giudici contrasta violentemente con l'esaltazione mistica di San Giovanni.

Fig. 242. — Gioachino di Patinir. Il Riposo nella Fuga in Egitto. (*Madrid*). (*Fot. Anderson*).

Il Massys non si limitò ad intercalare qualche scena realistica nelle sue composizioni storiche, ma consacrò anche interi quadri alla rappresentazione degli usi popolari; per esempio il *Banchiere e sua Moglie* (fig. 231) del Museo del Louvre, che porta la data del 1514 e la *Cortigiana ed il Vecchio* (fig. 234). Il primo di questi quadri rappresenta un banchiere accanto a sua moglie in atto di pesare il suo oro; l'altro mette in ridicolo un vecchio ganimede; ambedue sono ammirabili per osservazione, per verità e colorito.

FIG. 243. — ENRICO BLES.
L'ADORAZIONE DEI MAGI.
(*Monaco*). (*Fot. Bruckmann*).

Il Massys apporta nei suoi ritratti la medesima finezza di osservazione e la stessa probità di fattura. Le sue teste sono modellate come fossero medaglioni. Fra i migliori ritratti sono quello di un canonico nella Galleria Liechtenstein (figura 235); il vecchio dal volto sgradevole (fig. 236) dipinto nel 1513 che si trova a Parigi dalla signora André; il ritratto degli Uffizi che passa per il suo e nel quale bisogna invece riconoscere Giusto Van Cleef (fig. 233).

È certo che buon numero di lavori di Quintino Massys sono stati smarriti o rimangono tuttora ignorati. Carlo Justi scoprì recentemente a Valladolid un grande quadro d'altare rappresentante allo interno la *Natività* e l'*Adorazione dei Magi* e all'esterno la *Messa di S. Gregorio*. Il nostro pittore forniva proba-

FIG. 244. — ENRICO BLES.
LA SACRA FAMIGLIA.
(*Museo di Basilea*).
(*Fot. Hoffinger, Basilea*).

bilmente anche cartoni per arazzi, benchè non si sappia nulla di sicuro su questo punto.

L'ultimo ritratto menzionato più sopra sarebbe quello di un maestro che sembra aver subìto il suo influsso e che è stato soprannominato il « Pittore della Morte di Maria » perchè gli si attribuiscono due quadri aventi questo soggetto, l'uno al Museo di Colonia, l'altro a quello di Monaco. I suoi meriti reali lo impongono alla nostra attenzione. Alcuni suppongono ch'egli sia il celebre maestro Giusto Van Cleef che nel 1511 fu ricevuto come maestro nella corporazione di San Luca ad Anversa e che morì in questa città nel 1540. Oltre i due esemplari della *Morte di Maria*, gli si attribuiscono ancora parecchi altri lavori trattati più o meno nello stesso stile. Uno dei migliori, appartenente al Museo Imperiale di Vienna, è un trittico (fig. 237) che nel centro rappresenta Maria, Giuseppe, il Bambino Gesù ed un angelo. Questo Giusto Van Cleef apparisce come un erede dei grandi primitivi che ha conosciuto Quintino Massys e che ha ringiovanito e raffinato lo stile di questi.

Fig. 245. — Enrico Bles.
Il Pellegrinaggio ad Emmaus.
(*Vienna, Museo Imperiale*). (*Fot. Löwy*).

Fig. 246. — Giovanni Van Hemissem
La Vocazione di San Matteo.
(*Fot. Bruckmann, Monaco*).

Durante gli ultimi anni della sua vita Quintino aveva spinto molto lontano il realismo. Egli aveva mostrato l'interesse artistico che può esservi nella realtà banale e volgare della vita quotidiana e tutta la bellezza che può trarsi dal brutto. Molti pittori dividevano questa opinione. Quegli che più di tutti si avvicina al

FIG. 247. — GIOVANNI VAN HEMISSEM.
IL FIGLIUOL PRODIGO.
(*Museo di Bruxelles*). (*Fot. G. Hermans*).

Massys, esagerando anche le sue tendenze, fu Martino Roymerswael o Martino Zelandese. Dalla Zelanda egli è andato a fissarsi ad Anversa, dove, nel 1509, entrò nella bottega di un pittore vetraio. Egli dipinse di preferenza vecchi dalle fisionomie arcigne, dai lineamenti dimagriti e fortemente rugosi, dalle braccia nodose, dalle mani ossute. Per gli accessorii egli ricercava sopratutto gli oggetti vivamente coloriti che risaltavano violentemente. Il Museo di Madrid è ricco d'opere di questo fiammingo. Una di esse, dipinta nel 1521, rappresenta *San Girolamo* che medita sulla morte e sul Giudizio Universale (fig. 238). La sua pelle secca e dura è segnata da rughe profonde. La sua veste è di un rosso scarlatto, e il colore degli accessorii non è meno vivo. La ricchezza del colore e la fattura delicata dei primi primitivi si ritrovano ancora in Martino Zelandese, ma il suo gusto esagerato per la verità brutale lo ha fatto cadere nell'artificio. Egli ha dipinto a parecchie riprese alcuni *Cambiamonete* del tipo del *Banchiere* di Quintino Massys. La Galleria Nazionale di Londra ne possiede uno (fig. 239). Un volto rugoso d'usuraio rapace dalle dita adunche in faccia ad un uomo di preda d'aspetto più tranquillo: insomma l'umanità in ciò che essa ha di meno amabile. Parecchi altri pittori della scuola d'Anversa perseverarono in questa via ultra realistica. Li incontreremo dopo.

FIG. 248. — GIOVANNI VAN HEMISSEM.
LA GAIA COMPAGNIA
(*Museo di Carlsruhe*). (*Fot. Bruckmann*).

Dobbiamo ora ricordare due artisti che si resero famosi con uno

Fig. 249. — Pietro Aertsen. La Cuoca (*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Neurdein*).

stile affatto originale. Essi sono Gioachino di Patinir ed Enrico Bles, ambedue nati fra il 1480 e il 1485 nella provincia di Namur, sulle rive della Mosa, l'uno a Dinant, l'altro a Bouvignes sulla sponda opposta. La loro biografia si riduce a ben poca cosa. Il Patinir fu ricevuto nel 1515 nella corporazione di San Luca ad Anversa nello stesso tempo che Gherardo David, il che lascia supporre che sia stato allievo di quest'ultimo. Alberto Dürer lo incontrò ad Anversa nel 1521 e fece il suo ritratto. Egli morì nel 1524 in questa città. Le notizie su Enrico Bles sono anche più rare. Nel XVI secolo il Lampsonius, che scrisse un'epigrafe in versi sul suo ritratto, conferma che nacque a Bouvignes, che viveva verso il 1550 e che era pittore di paesaggi. Questi due artisti valloni si fecero subito fama come paesisti, quantunque si siano anche distinti come pittori di figura. Sembra che essi siano stati affascinati dal carattere pittoresco dei loro paesi, ed hanno cercato di riprodurne le colline, le roccie ed i fiumi. Quello che nei Van Eyck e nei loro successori non era che accessorio divenne invece essenziale per il Patinir ed il Bles. Trascinati dal loro esempio, i paesisti fiamminghi, questi abitanti della pianura, dipinsero durante un secolo le vedute più montuose e accidentate.

Disgraziatamente non si possono attribuire con certezza che pochi quadri a questi artisti. Quattro soli al Patinir. Uno di essi, il *Battesimo di Cristo* (fig. 240) del Museo Imperiale di Vienna, ricorda in modo sorprendente una composizione analoga di Gherardo David, ma le è molto inferiore. Le figure sono piuttosto grossolane, i colori smorti e sgradevoli. Qui i personaggi hanno la parte più importante ed il paesaggio è puramente fantastico. *Il Paradiso e l'Inferno* (fig. 241) a Madrid ed il *Riposo in Egitto* (fig. 242) dello stesso Museo (1519) sono assai diversi. Benchè anche qui i personaggi abbiano molta parte, pure il paesaggio vi ha già una grande importanza. Certamente vi è ancora molta fantasia in questa interpretazione della natura, ma i prati e le boscaglie sono dipinti da un ammiratore delle bellezze vegetali che pose ogni cura nel riprodurle.

Enrico Bles va posto molto più alto, tanto per la sua facile invenzione, quanto per la finezza e la delicatezza dell'esecuzione e del colorito. L'*Adorazione dei Magi* (fig. 243), che si trova a Monaco e che porta la sua firma, è composta con molto brio. La scena si svolge tra le rovine di un palazzo in istile del Rinascimento ; l'elegante gracilità dei personaggi fa pensare a Thierry Bouts ; il paesaggio è trattato con una delicatezza di miniaturista ; ma la forma e il sentimento sono come ringiovaniti. Le sue figure della *Sacra Famiglia* di Basilea (fig. 244) sono altrettanto seducenti, ma di carattere più profano, esse sono situate in un ambiente delizioso. Lo sfondo è limitato da folte piante che nascondono le pareti rocciose e degradano lentamente in un verde tenero. I personaggi hanno colori splendenti e smaltati. Il *Pellegrinaggio ad Emmaus* (fig. 245) del Museo Imperiale di Vienna, ci fornisce ancora un bell'esempio del suo modo di trattare le roccie romantiche e mostra una quantità di dettagli pittoreschi ed una deliziosa trasparenza dell'aria.

Fig. 250. — Pietro Aertsen. Cavalleria rusticana. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. G. Hermans*).

Fra gli imitatori di Martino di Roymerswael, come fra quelli del Massys, vi è tutta una legione di interpreti della vita reale, eredi dei primitivi per la coscienza con la quale essi osservano i modelli, per il godimento che provano a rappresentare i loro contemporanei nel loro aspetto giornaliero, escludendo ogni fantasia eroica o romantica, ornandoli solo con le meraviglie del colore.

Il primo della serie è Giovanni Sanders, denominato Giovanni di Hemissem, dal suo villaggio nativo, presso Anversa, dove nacque verso il 1504. Morì a Haarlem

Fig. 251. — Pietro Aertsen. — La Cucina. (*Museo di Copenaghen*).

dopo il 1555. La *Vocazione di S. Matteo* (fig. 246) della Pinacoteca di Monaco data del 1536. Questo è un soggetto ch'egli trattò a varie riprese. Il Museo Imperiale di Vienna ne possiede tre esemplari. Questo quadro deriva evidentemente dal *Banchiere* del Massys o dal *Cambiamonete* di Martino. Se le figure dello sfondo sono piene di volgarità, quelle del primo piano spirano invece una grande nobiltà. San Matteo non è nè bello nè brutto. Egli ha il volto grosso e contratto, la barba ed i capelli arruffati. L'artista sembra aver posto ogni cura nell'esecuzione del suo quadro ; gli accessorii sono anche più accurati dei personaggi. Nel 1556 dipinse il *Figliuol Prodigo* del Museo di Bruxelles. Come la figurazione precedente, anche questa presenta uno strano miscuglio di figure grossolane e bestiali e di personaggi avvenenti. Il fondo che è tenuto in tono chiaro è composto da varii episodii della vita del Figliuol Prodigo (figura 247). La predilezione del pittore per la caricatura è evidente in quest'opera. Il colorito del primo piano è ricco, ma strano ; le tinte brune vi dominano.

Fig. 252. — Pietro Aertsen.
Gesù in casa di Marta e Maria.
(*Museo di Bruxelles*). (*Fot. de Deleeul*).

Un maestro che si crede di poter identificare con Giovanni Van Hemissem è indicato col nome di *Monogrammista di Brunswick*, per un quadro, la *Refezione dei Poveri*, che presenta questa combinazione di lettere H, M, I, S, V. A rigore, questa composizione, che contiene più di un centinaio di piccoli personaggi i quali si staccano sopra un fondo chiarissimo, non ricorda a prima vista la maniera del Van Hemissem, ma altri quadri attribuiti al maestro ignoto presentano una tale analogia con le opere del pittore di Anversa che potrebbero realmente essere sue. Fra queste è *La gaia compagnia* (fig. 248) del Museo di Carlsruhe che rappresenta una scena di seduzione.

Insomma, il Van Hemissem esitò sempre tra un realismo volgare e un idealismo già convenzionale e accademico, senza trovare la via di mezzo fra questi due estremi. Pietro Aertsen, soprannominato « Pietro il Lungo » (Lange Peer), che nacque

ad Amsterdam nel 1507 o nel 1508, fu più logico, specialmente in una parte della sua opera. A diciassette o diciotto anni venne ad Anversa, dove fu accolto nel 1535 come maestro nella corporazione di San Luca. L'anno dopo ritornò ad Amsterdam, dove morì nel 1575. Dipinse numerosi quadri d'altare, molto apprezzati al suo tempo, ma che oggi non ci piacciono più per la loro mancanza di originalità.

Fig. 253. — Gioachino di Beauckelaer. Il mercante di cacciagione. (*Vienna, Museo Imperiale*). (*Fot. Löwy*).

In compenso i suoi quadri di genere gli fanno maggior onore. Egli si distingue dalla maggior parte dei suoi contemporanei per quanto ha di comune con la vecchia scuola; l'osservazione penetrante, la simpatia sincera per la natura sana e rozza del lavoratore intento alle sue occupazioni giornaliere, per la bella carnagione, il colorito fresco e le forme piene delle nostre matrone fiamminghe ed olandesi. Le due cuoche del Museo di Bruxelles stanno vicine ai loro fornelli; l'una, col suo berretto bianco e il tradizionale grembiule immacolato, tiene un cavolo bianco sotto il braccio; l'altra regge lo spiedo con una ghirlanda di polli. Tutte due esercitano nel loro regno un'autorità energica e completa e lo splendore del loro colorito si adatta perfettamente alla loro persona vigorosa (fig. 249). Si ricollegano a questi due quadri varie scene della vita popolare, fra altri la *Cavalleria Rusticana* del Museo di Anversa (fig. 250), la *Cucina* di Copenaghen (fig. 251),

Fig. 254. — Gioachino di Beuckelaer. Il Figliuol Prodigo. (*Anversa*). (*Fot. G. Hermans*).

un *Mercato* ad Aquisgrana, un altro a Vienna, un'*Osteria* ugualmente a Vienna, che data del 1550, la *Danza delle Uova* di Amsterdam, tutte opere piene di carattere e di gustosi dettagli. Nello stesso modo sono trattate le scene della Bibbia. Così per esempio nell'episodio caro a tutti i nostri pittori d'interni: *Cristo in casa di Marta e Maria* (fig. 252) che si trova al Museo di Bruxelles. Gesù Cristo prende posto quale commensale tra le due sorelle, di cui l'una continua ad occuparsi delle faccende domestiche, mentre l'altra è seduta presso il loro ospite.

Fig. 255. — Pietro Huys. — Suonatore di cornamusa.
(*Museo di Berlino*).
(*Fot. Phot. Gesellschaft, Berlino*).

Alla stessa concezione famigliare e realistica si avvicina anche il *Gesù che porta la Croce* di Berlino, in cui il Salvatore sale il Calvario, accompagnato da gran folla di popolo.

A Pietro Aertsen è unito da legami di famiglia come da legami artistici Gioachino di Beuckelaer che fu suo allievo e la cui zia fu moglie dell'Aertsen. Il di Beuckelaer nacque ad Anversa verso il 1530, fu nominato maestro nel 1560 e morì nel 1573. Trattò gli stessi soggetti del suo maestro, cioè si dedicò sopratutto ai costumi popolari: come un *Mercante di cacciagione*, dipinto nel 1567 e che si trova a Vienna (fig. 253), un *Banco di pescivendolo*, datato del 1578 e un *Mercato* del 1561, ambedue a Monaco; un *Mercato di cacciagione* a Stoccolma e molte altre scene dello stesso genere. Come l'Aertsen, si sente attirato per le scene di cucina. Se è proverbiale la ghiottoneria fiamminga, la dobbiamo molto ai nostri pittori. Il di Beuckelaer dipinse anche scene bibliche e specialmente quelle che gli fornivano materia per scene di festini, come il *Figliuol Prodigo* (fig. 254), il ritorno del quale è festeggiato col sacrificio del vitello grasso, e del quale esistono due versioni, una ad Anversa, l'altra a Vienna. Il Van Hemissem non si stancava di dipingere la *Vocazione di San Matteo*;

il Di Beuckelaer dipinse una quantità di *Ecce Homo*, che servono di pretesto per mostrare il mercato coi suoi banchi di legumi e la confusione degli ortolani. Il Museo di Stoccolma possiede solo esso tre di questi quadri. Allo stesso gruppo appartiene anche Pietro Huys, rappresentato a Berlino (fig. 255) e a Tournai (fig. 256), che tratta di preferenza scene comiche di natura triviale della quale sottolinea ancora la tendenza volgare con iscrizioni rimate.

FIG. 256. — PIETRO HUYS. — IL FABBRICANTE DI MANTICI. (*Museo di Tournai*).

Prima di scomparire con questo gruppo di realisti, la scuola primitiva produsse ancora due artisti di prim'ordine : Girolamo Bosch e Pietro Breughel. Ambedue nacquero in Olanda. Il primo, che si chiamava in origine Girolamo Van Aken, cambiò il suo vero nome con quello della sua città natale Bois-le-Duc, in fiammingo Hertogenbosch o Bosch. Vi era nato verso il 1460, vi passò la maggior parte della sua vita e vi morì nel 1516, ma è molto probabile che il Bosch nella sua giovinezza abitasse nei Paesi Bassi del Sud. Egli si distingueva considerevolmente dai suoi contemporanei realistici. Questi cercavano la verità nella interpretazione integrale della natura, qualunque essa si fosse, piacevole o ripugnante, grossolana o raffinata. Egli non si limitava ad imitare, inventava. La sua fantasia era inesauribile, audace, sregolata. Nelle scene della vita reale rialzò la verità più banale con particolari divertenti, o vi mescolò la fantasia

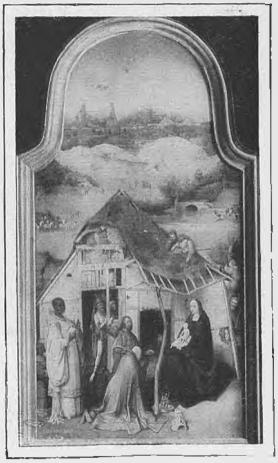


FIG. 257. — GIROLAMO BOSCH. L'ADORAZIONE DEI MAGI. (*Museo di Madrid*). (*Fot. Anderson*).

più scapigliata. Nelle sue evocazioni dell'inferno, creò esseri che sembrano nati da accoppiamenti mostruosi tra uomini e bruti. Per rappresentare il male e il peccato inventava esseri chimerici personificanti debolezze vergognose o grottesche. Ma il pittore era di un'abilità sorprendente. Egli spinse a tal punto il giuoco dei colori e dei toni e fu così abile nelle sfumature più sensibili che s'impone alla nostra ammirazione come uno dei più grandi alchimisti del colore.

Il suo capolavoro è l'*Adorazione dei Magi* del Museo di Madrid (fig. 257). Il Santo Mistero della Natività è trattato con tutta la serietà desiderabile, ma la fantasia burlesca interviene nel modo col quale i contadini prendono parte all'azione. Gli uni sono arrampicati sul tetto della capanna, altri spiano la scena dissimulandosi dietro l'angolo della costruzione; i più arditi osano passar la testa tra le crepe della muraglia. Nel *Cristo oltraggiato* (fig. 258) dell'Escuriale, la volgarità e l'infamia sono impresse quasi con voluttà sulla faccia dei carnefici e dei giudici. Il Bosch giunge anche a sovraccaricare questa tendenza nella sua *Salita al Calvario* (fig. 259) del Museo di Gand. Qui la crapula e l'ignominia confinano con la bestialità. Ma nel *Giudizio Universale* (fig. 260) del Museo di Bruges la frenesia di queste metamorfosi grottesche raggiunge il parossismo; le forme e le azioni degli uomini, le mosse degli animali, gli oggetti più disparati sono riuniti confusamente, senza la minima logica, senza nessuna ragione, unicamente, sembra, per darci una idea del dominio degl'incubi e delle allucinazioni. Dove mai quest'uomo del Nord del Brabante aveva trovato questo spirito di satira esasperata e questo genio della caricatura ad oltranza?

Fig. 258. — Girolamo Bosch. — Il Cristo oltraggiato.
(*Escuriale*). (*Fot. Anderson*).

Da questo maestro famoso per le sue scene d'orrore, che fu un mago della pittura, deriva uno dei più grandi artisti della

scuola fiamminga : Pietro Breughel. Anch'egli era venuto dai Paesi Bassi, dal villaggio di Breughel, dov'era nato verso il 1525. Ben presto partì per i Paesi Bassi del Sud. Nel 1551 viaggiava in Italia ; nel 1553 lo ritroviamo ad Anversa ; nel 1563 era a Bruxelles, dove morì nel 1569. Egli fu un fedele interprete della natura ; osservatore attento, penetrava il carattere degli uomini così come il loro aspetto fisico ; li disegnava con tratti vivi ed esatti e li dipingeva con colori vigorosi e giustamente intonati. Non indietreggiò dinanzi alla rappresentazione sincera di ciò che i suoi modelli avevano di sgraziato o deforme, ma almeno non ricercò la bruttezza. Anch'egli tratta scene della vita del suo popolo, e, seguendo l'esempio degli scrittori del suo tempo, il suo genio satirico si avventa sui vizi e sugli aspetti ridicoli dell'umanità. Ci troviamo dunque dinanzi ad un artista ben diverso dai suoi predecessori ; in lui il pittore s'accoppia col moralista ed il folklorista, un pittore straordinariamente sensibile alla luce radiosa, alle belle macchie di colore, che offre ai suoi occhi una stoffa, un albero, una capanna. Egli non si limita a dipingere ; ci lasciò collezioni intere di disegni, e non solo studi dal vero nei quali rappresenta con osservazione acuta gli aspetti degli uomini e delle cose, ma anche modelli dai quali gl'incisori riprodussero per diffonderle tra il pubblico le sue innu-

Fig. 259. — Girolamo Bosch. — La salita al Calvario.
(*Museo di Gand*). (*Fot. Bruckmann*).

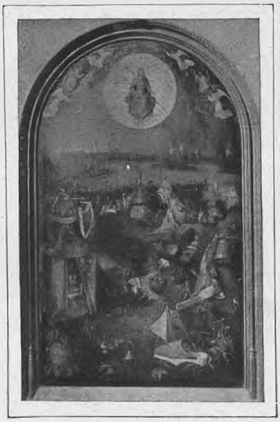


Fig. 260. — Girolamo Bosch. Il Giudizio Universale.
(*Museo di Bruges*).
(*Fot. Daled*).

Fig. 261. — Pietro Breughel il Vecchio.
Il Pellegrinaggio di Molenbeek.
(*Vienna, Albertina*). (*Fot. Löwy*).

merevoli serie di paesaggi e di marine, di proverbi, parabole ed allegorie. Uno dei suoi più importanti disegni, appartenente all'Albertina di Vienna, ci narra come il giorno di S. Giovanni a Molenbeek, presso Bruxelles, i pellegrini sono obbligati ad una danza perpetua — finchè — avendo passato un certo ponte, sempre danzando, si trovano guariti per un anno intero dal mal caduco (fig. 261). Un altro disegno, appartenente, come i due seguenti, al Museo Britannico, studia il ballo dei contadini sotto gli alberi dinanzi ad un albergo di villaggio (fig. 263); un terzo ricorda il modo originale con cui gli apicultori si difendono dai morsi delle api (fig. 264); un quarto si limita a riprodurre semplicemente un paesaggio delle nostre provincie (figura 262). Il popolo andava pazzo per questo umorista; esso apprezzava il suo spirito burlesco e si rallegrava di vedersi rappresentato con tutta franchezza, con i suoi difetti ed i suoi lati comici, da un artista così pieno di vita e di brio. Quella buona gente lo aveva persino soprannominato il « Buffo » (*Viezen Breughel*) e questo soprannome gli è dato anche al di là dei confini del suo paese. Si possiede solo un numero ristretto dei suoi lavori. La maggiore e miglior parte di essi si trova al Museo Imperiale di Vienna. Secondo l'affermazione di suo figlio Giovanni, l'imperatore Rodolfo II avrebbe voluto procurarsi tutti i suoi quadri pagandoli a peso d'oro.

Seguendo l'esempio del Bosch, Pietro Breughel dipinse episodi della Storia Sacra trasportandoli nel nostro paese e fra i suoi compatrioti. Così per esempio il *Massacro degli Innocenti* (figura 265), che ha luogo d'inverno in un villaggio fiammingo: il cielo è coperto da un velo uniforme grigio-verdastro; la terra ed i tetti sono bianchi di neve, una neve non aspra e rude, ma morbida come un velo. Le case della piazza sulla quale si svolge il dramma sono di un bruno rossastro e d'un giallo chiaro; i personaggi si staccano su questo fondo bianco e su questi tetti

pure luminosi; e così anche gli alberi spogli delle loro fronde. Il massacro non ci colpisce tanto per la sua ferocità, quanto per la naturalezza dei personaggi che uccidono o subiscono i peggiori attentati senza la menoma enfasi: si potrebbe quasi scoprire il lato comico nelle mosse di questo piccolo mondo supplicante e desolato. Ma che colorito magnifico! Che dolcezza indicibile nella strana tonalità di questo cielo e nelle tinte delicate di queste casette!

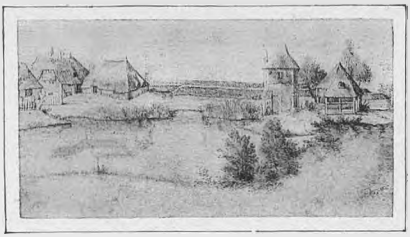


Fig. 262. — Pietro Breughel il Vecchio. La Fattoria. (*Londra, Museo Britannico*).

La *Salita al Calvario* (fig. 267) rappresenta una folla variopinta che sale sul pendìo di una montagna grigio-azzurra, verdeggiante in qualche punto per qualche macchia d'alberi; l'insieme ricorda piuttosto una cavalcata di festa che non una marcia al supplizio. Ma le piccole figure di un rosso vivo o gialle, o bianco-azzurrognole danno note vivaci, che risplendono sull'armonia bruna e verde del fondo.

La *Caduta di Saul* (fig. 266) ha per isfondo un paesaggio roccioso, con abeti di un verde scuro, dove si ritrova più viva e più accentuata tutta la passione di Enrico Bles per le bellezze della natura. La poesia dei colori, l'armoniosa fusione di verità e fantasia hanno veramente qualche cosa di prodigioso. Scene popolari come le *Nozze al villaggio* del Museo Imperiale di Vienna (fig. 268) valsero al nostro artista il soprannome di Breughel dei Contadini. L'appetito proverbiale e la ghiottoneria dei Fiamminghi servono di pretesto al

Fig. 263. — Pietro Breughel il Vecchio. Kermesse. (*Londra, Museo Britannico*).

Fig. 264. — Pietro Breughel il Vecchio.
Gli Apicultori.
(*Londra, Museo Britannico*).

pittore per adoperare tutte le splendide tinte della sua tavolozza ; i berretti rossi dei contadini, le cuffie bianche delle loro comari, le grandi macchie di colore dei valletti e dei suonatori, il giallo appetitoso delle frittate, tutto prende nei suoi quadri un tono smagliante e armonioso. Nel Breughel la dolce melodia dei pifferi del Bles si è trasformata in una musica trionfale da trombe.

La *Kermesse* dello stesso Museo (fig. 269) ricorda il quadro precedente. Un suonatore di cornamusa, i contadini che danzano ed i loro bambini ; in fondo l'albergo ed il villaggio. Le casette brune e la bandiera rossa dell'albergo forniscono al Breughel i suoi colori preferiti ch'egli rende qui con i più robusti toni.

Il paesaggio propriamente detto rappresenta la parte più nobile dell'opera del maestro. Due quadri del Museo Imperiale di Vienna ce ne danno l'esempio : i *Cacciatori* ed il *Ritorno delle Mandrie*. Il primo ci trasporta in un paese sepolto sotto la neve (fig. 270). Al primo piano la pianura bianca e morbida con cacciatori e cani neri; più giù gli stagni gelati con la gioventù che pattina. In fondo alcune alture terminanti in roccie aguzze. Il *Ritorno delle Mandrie* (fig. 272) rappresenta la fine dell'autunno ; i pastori scendono dalla montagna spingendo innanzi il bestiame. La tonalità scura del primo piano, rialzata appena da qualche

Fig. 265. — Breughel il Vecchio.
Il Massacro degli Innocenti.
(*Vienna, Museo Imperiale*).
(*Fot. Bruckmann*).

macchia di un bianco splendente, produce un'impressione di pace. Nello sfondo il paesaggio argenteo immerso in una tenera luce si alza come una preghiera verso un cielo di sogno. Il Breughel è un paesista sensibile a tutti gli aspetti della natura e sa renderne le sfumature più sottili con una arte sempre viva.

Fig. 265. — Pietro Breughel il Vecchio. La caduta di Saul.
(*Vienna, Museo Imperiale*).
(*Fot. Löwy, Vienna*).

Non solamente nei suoi disegni per incisioni, ma anche nei suoi quadri ha intenzioni morali. Così per esempio nei *Ciechi* (fig. 271), uno dei due quadri del Museo di Napoli i quali presentano entrambi la particolarità di essere dipinti a tempera, ciò che il Breughel faceva raramente. Si tratta di una illustrazione di un proverbio fiammingo: « Quando un cieco ne conduce un altro, tutti e due cadono nel fosso ». Il Breughel ha dipinto sei ciechi. Il loro conduttore è già per metà sott'acqua ; il secondo sta per raggiungerlo ; gli altri precipitano dal pendìo. Sono misere forme umane, di aspetto pietoso e grottesco che una volta vedute non si dimenticano più. La sana e placida natura sul cui sfondo si trascinano questi fantasmi rende anche più deplorevoli le loro infermità. Il colorito di questo quadro è delizioso, chiarissimo ; giallo, verde, azzurro, un fondo grigiastro, il tutto ha un tono più dolce dei suoi quadri ad olio. L'opera fu dipinta nel 1568, cioè un anno prima della morte del pittore.

Fig. 267. — Pietro Breughel il Vecchio. La Salita al Calvario.
(*Vienna, Museo Imperiale*).
(*Fot. Bruckmann*).

Anche il *Cacciatore di nidi* del Museo di

Fig. 268. — Pietro Breughel.
Le Nozze al villaggio.
(*Vienna, Museo Imperiale*).
(*Fot. Bruckmann*).

Vienna (fig. 274) è la illustrazione di un proverbio. Un monello arrampicato sopra un albero ruba un nido di uccelli. Passa un contadino che lo segna a dito. È il commento non troppo chiaro di un vecchio proverbio fiammingo: « Chi sa dov'è il nido, lo sa; ma chi lo ruba lo ha ». Ma quale tonalità radiosa e chiara è diffusa su tutto questo paesaggio!

Nel *Paese della Cuccagna* (fig. 273) appartenente al signor Kaufmann di Berlino, il Breughel ha illustrato un racconto popolare. È la pittura del paese in cui i maiali arrostiti accorsi all'appello della fame, portano da sè il coltello che servirà a squartarli. I quattro epicurei sdraiati sul prato sono eminentemente suggestivi; un altro sta ancora ingoiando una fila di salsiccie. Ed il colore è splendido, smagliante, non più applicato a macchie piene e compatte, ma diluito e fuso con morbidezza. Questo quadro, datato del 1567, attesta che con gli anni il talento e l'arte del gran pittore progredirono continuamente.

Fig. 269. — Pietro Breughel.
Kermesse.
(*Vienna, Museo Imperiale*).
(*Fot. Löwy, Vienna*).

Pietro Breughel aveva un figlio, Pietro Breughel il Giovane (1564-1639), detto anche Pietro dell'*Inferno*, perchè dipinse varii quadri sui quali erano rappresentate le fiamme dell'Inferno o di un incendio. Egli passò la maggior parte della sua vita ad imitare od a copiare le opere di suo padre; e ciò fece con un'abilità ed un talento incontestabili. Non si limitava

del resto ad un'imitazione servile; spesso non fece altro che assimilarsi la maniera del padre. Uno dei suoi migliori quadri in questo stile è il *Paesaggio invernale* (fig. 275) del Museo Imperiale di Vienna.

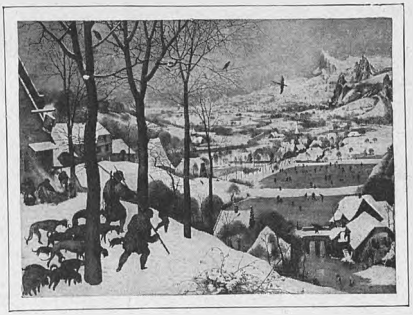


Fig. 270. — Pietro Breughel.
I Cacciatori.
(*Vienna, Museo Imperiale*).
(*Fot. Löwy*).

Breughel il Vecchio ebbe un altro discepolo nella persona di Pietro Balten, di Anversa, che lavorò fra il 1540 e la fine del secolo. Questi dipinse sopratutto scene di fiera. Una di queste è al Museo di Anversa e rappresenta la *Festa di S. Martino* (fig. 276). È un'imitazione libera del soggetto trattato dal maestro. Sono figure realistiche analoghe a quelle del Breughel, che si staccano in colori vivi sul suolo bruno, con un paesaggio in fondo.

Questi pittori di tecnica e d'ispirazione puramente fiamminga, ci portano molto avanti nel XVI secolo. Ma già da molto tempo, altri pittori andavano a cercare in Italia i principii diversi che prepararono un nuovo stile fiammingo.

Mentre la pittura ad olio produceva le sue prime opere note, che erano capolavori, l'incisione eseguiva i suoi primi saggi. Nella seconda metà del XIV secolo si adoperavano i legni impressi per stampare le stoffe. Verso il 1400 si cominciano a pubblicare libri popolari in cui il testo e le illustrazioni sono incisi sul legno e che sono i precursori dei volumi a caratteri mobili. Questi libri xilografici, la Bibbia dei poveri, il Cantico dei Cantici ed altri furono eseguiti in Olanda e nel Belgio. I più antichi

Fig. 271. — Pietro Breughel.
I Ciechi.
(*Museo di Napoli*). (*Fot. Brogi*).

FIG. 272. — PIETRO BREUGHEL.
RITORNO DELLE MANDRIE.
(*Vienna, Museo Imperiale*) (*Fot. Bruckmann*).

fogli incisi che si conoscano appartengono alla fine del Trecento; i primi che portino una data sono del primo quarto del XV secolo: il *Matrimonio mistico della Vergine* del 1418 appartiene alla Biblioteca Reale di Bruxelles ed un *San Cristoforo* che data del 1423 appartiene a Lord Spencer. Il primo, nelle sue linee impallidite dal tempo, tradisce in modo sorprendente lo stile dei Van Eyck. L'incisione su rame appare più tardi; la data più antica, 1446, si trova sui fogli di una *Passione di Cristo*, una incisione francese di rozza fattura. Dobbiamo aspettare ancora una ventina d'anni prima di trovare un'opera veramente caratteristica; è un foglio rappresentante lo stemma del duca di Borgogna, Carlo il Temerario, eseguito in Fiandra nel 1466 o nel 1467 e appartenente alla Biblioteca Reale di Bruxelles (fig. 277). Vi si vede lo stemma del duca circondato da quello dei suoi varii principati e dai patroni del Toson d'oro, San Giorgio e Sant'Andrea. Quest'incisione è un'opera veramente notevole, in cui la nettezza ed il vigore della linea provano che quest'arte ha raggiunto la sua maturità. Lo stile è intieramente gotico, l'invenzione e la composizione sono di un gusto irreprensibile. La data remota che porta il *Matrimonio mistico della Vergine* e l'epoca alla quale appartiene lo stemma di Carlo il Temerario provano con ogni evidenza che l'incisione su legno, come pure quella sul rame furono coltivate nel nostro paese più presto

FIG. 273. — PIETRO BREUGHEL.
IL PAESE DI CUCCAGNA.
(*Berlino, von Kauffmann*). (*Fot. Bruckmann*).

che nel resto dell'Europa e vi raggiunsero un più alto grado di perfezione.

La maggior parte dei generi di incisione non fa che riprodurre la composizione creata da un pittore e, da questo punto di vista, essa è un'arte secondaria che ottiene il suo successo con l'esattezza dell'imitazione e l'originalità dell'espressione. Lo stesso si può dire degli arazzi: questi due modi di riprodurre i modelli differiscono soltanto in ciò che l'uno interpreta il soggetto in bianco e nero, mentre l'altro ne riproduce anche le tinte. A varie epoche, i Fiamminghi si sono distinti come incisori; ed anche più brillante fu la loro reputazione nel campo degli arazzi. Si direbbe che è innato in loro il gusto del colore, la sottile distinzione delle sfumature e il sentimento dell'armonia, e non soltanto negli artisti del pennello, quelli che producono e creano i modelli, ma bensì in tutta una popolazione di artigiani e di operai che riproducono queste opere d'arte. Nel primo terzo del Cinquecento la corporazione dei tessitori contava a Bruxelles 103 maestri e 1400 o 1500 operai; nel secondo terzo dello stesso secolo, Audenarde, una città dell'importanza di un grosso villaggio, contava una popolazione di 12000 o 14000 abitanti che viveva della industria degli arazzi. Durante più di due secoli le nazioni straniere vennero da noi ad apprendere quest'arte o ci tolsero gli operai

Fig. 274. — Pietro Breughel.
Cacciatore di nidi.
(*Vienna, Museo Imperiale*). (*Fot. Bruckmann*).

Fig. 275. — Pietro Breughel il Giovane.
Paesaggio invernale.
(*Vienna, Museo Imperiale*). (*Fot. Bruckmann*).

Fig. 276. — Pietro Balten.
La festa di San Martino.
(*Anversa*). (*Fot. G. Hermans, Anversa*).

delle nostre città; per maggior tempo ancora la Fiandra continuò a fornire i suoi tessuti artistici a gran parte dell'Europa.

La prima città che si distinse altamente nell'arte degli arazzi fu Arras, nel dominio del duca di Borgogna e al confine della Fiandra attuale. Dal suo nome deriva infatti la parola italiana: arazzo. La contessa Mahaut d'Artois (1302-1327) contribuì molto, con le generose ordinazioni che fece ai suoi sudditi, a far prosperare in una città senza importanza che non diede mai alcun artista famoso, l'industria più artistica di questo mondo. Il gran lusso del Trecento fu di ornare i palazzi, i castelli, le chiese, di questi splendidi tessuti fabbricati di lana di seta d'oro e d'argento. Arras conservò questa posizione invidiata durante più di due secoli e non la perdette che nel 1477, quando Luigi XI s'impossessò della città e ne disperse gli abitanti.

Essa aveva raccolto intorno a sè molti operai e maestri che andarono ad insegnare la loro industria nelle città più prosperose. Parigi fu una delle sue principali eredi; ma anche nel nostro paese Tournai, Enghien, Audenarde e sopratutto Bruxelles le succedettero con onore. Tournai fu la concorrente favorita e precedette Bruxelles; ma quest'ultima fabbricò grandi tessuti pieni di personaggi fin dal Trecento. Nel 1430 vi fu creata una corporazione di tessitori; nel 1466 i duchi di Borgogna vi acquistarono per la prima volta alcuni arazzi e così la città prese definitivamente il posto di Arras.

I più antichi arazzi noti di Bruxelles sono della seconda metà del Quattrocento. Per un caso fortunato il pittore di due tra queste prime opere ci è

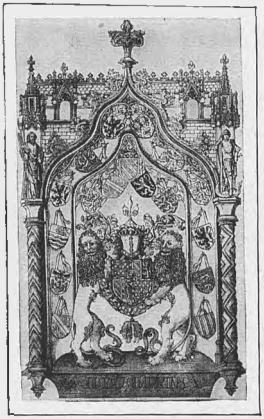


Fig. 277. — Stemma di Carlo il Temerario.
(*Biblioteca di Bruxelles*).

noto. Ne abbiamo già parlato, è niente di meno che Ruggero Van der Weyden che aveva scelto per soggetto la Giustizia di Traiano e la Comunione di Herkenbald. Si è tentato di attribuire altri arazzi importanti ad alcuni grandi maestri primitivi, per esempio quelli della Cattedrale di Acquisgrana, a Quintino Massys, ma non vi si è riusciti. Tutta l'arte di quest'epoca era piena dello spirito che regnava nella pittura: un'esecuzione accurata, un'estrema delicatezza di lavoro e lo splendore del colorito. Certamente i tessitori dei primi tempi raffinavano per quanto era loro possibile il disegno ed il colore, ma non potevano rivaleggiare coi pittori nell'esattezza dell'esecuzione; il loro lavoro resta relativamente rozzo e le loro tinte, per quanto si possono giudicare, sono impallidite. Bisogna pure ammettere che, generalmente, gli artisti che fornivano i modelli degli arazzi erano piuttosto secondarii e di poco merito. Infatti, ben presto, i soggetti degli arazzi si distinguono assai da quelli dei quadri di cavalletto. Questi ultimi si limitano ad un numero limitato di argomenti e li rappresentano in una maniera tradizionale. I fornitori dei modelli di arazzi trattano ogni specie di soggetti, ma specialmente soggetti lunghi e complicati: storia religiosa e profana, mitologia, allegorie,

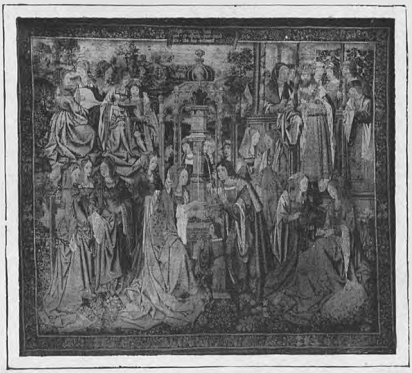


FIG. 278. — DAVID E BETSABEA.
(*Madrid, Palazzo Reale*).
(*Fot. Hauser e Menet*).

FIG. 279. — EPISODI DELLA STORIA DELLA VERGINE.
(*Madrid, Palazzo Reale*).
(*Fot. Hauser e Menet*).

FIG. 280. — CRISTO SOTTO LA CROCE. (*Vaticano*). (*Fot. Alinari*).

favole morali. Nei primi tempi del Quattrocento la composizione dei soggetti non ha l'unità e l'armonia che raggiungerà più tardi; la storia è divisa in varii frammenti; le figure sono isolate; il genio creatore dell'artista sembra non aver la potenza necessaria per raggruppare in un insieme unico i varii episodii della sua narrazione, ma l'esecuzione è accurata e ricorda quella dei pittori primitivi (fig. 278, 279, 280).

Incisione, arazzo, oreficeria, tipografia, tutto ciò che viene compreso nel nome di arti minori, fioriva nelle attuali provincie belghe e specialmente nelle provincie fiamminghe. Là viveva una popolazione laboriosa che si dedicava all'industria e la nobilitava col suo gusto artistico. I panni fiamminghi erano celebri in tutto il mondo per i loro ricchi colori, i merletti per il loro felice disegno e il loro lavoro sottile. La distinzione fra artista ed operaio era difficile a farsi: ogni lavoratore si inalzava al di sopra del semplice operaio per lo sviluppo della sua intelligenza e l'affinarsi della sua tecnica, e l'artista rimaneva operaio per la sua disposizione ad eseguire con le sue proprie mani le concezioni del suo spirito.

BIBLIOGRAFIA. — ADA, *Die Trierer Handschrift*, Lipsia, 1889. — L. ALVIN, *Les grandes armoiries de Charles de Bourgogne*. — EDG. BAES, *Histoire de la peinture de paysage* (*Annales de la Société royale de Bibl. et de Littérature*, Gand, 1873-1877); *La Peinture Flamande* (*Mémoires de l'Académie royale de Belgique*, 1881); *Notes sur un Bréviaire Grimani et les Manuscrits à miniatures du commencement du XVI siècle* (*Bulletin des Commissions d'Art et d'Archéologie*); *Sur quelques Oeuvres de Roger Van der Weyden* (*Arts anciens des Flandres* 1905); *Gérard David*, Bruxelles, 1899. — DE BAST, *Notice sur Thierry Bouts* (*Messager des Sciences et des Arts*, Gand, L., 117. — RENÉ VAN BASTELAER, *Les Estampes de P. Breughel*, Bruxelles, 1906; *Peter Breughel l'Ancien*, Bruxelles, 1907. — CAMILLE BENOIT, *Colin de Coter et le Maître de Mérode* (*Chronique de l'Art et de la Curiosité*. 1899). H. BEQUET, *Bles, peintre bouvinois* (*Annales de la Société archéologique de Namur*, t. VIII). — FRANZ BOCK, *Memling Studien*, Düsseldorf, 1900. — DR. W. BODE, *Die Anbetung der Hirten von H. van der Goes* (*Jahrb. der K. Pr. Kunst*, 1903); *Zu Hugo van der Goes*, Berlino, 1903 (*Jahrb. P. K.*, XXIV, p. 90). — EBERHARD VON BODENHAUSE, *Gerard David und seine Schule*, Monaco, 1905. — H. BOUCHOT, *Hypothèses sur les van Eyck* (*Primitifs Français*, 1904). — J.-B. BOUDROT, *Le Jugement Dernier à Beaune de R. van der Weyden*, 1875. — F. J. VAN DEN BRANDEN, *Geschiedenis der Antw. Schilderschool*, Antw., 1878 1883. — BRUYN, *Thierry Bouts* (*Art moderne*, Bruxelles, 1908). — L. DE BURBURE, *Toestand der Beeldende kunsten te Antwerpen in 1454*; *Notice sue l'eglise Notre-Dame d'Anvers*. — CARTON, *Note sur Memling* (*Bulletin de l'Acad. royale de Belgique*, 1847); *Les trois Frères Van Eyck*, Bruges, 1848. — ED. VAN CANWENBERGHE, *Quelques recherches sur les anciennes*

Manufactures de Tapisseries à Audenarde (*Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, Anversa, 1856). — CAVALCASELLE (e CROWE), *Les anciens Peintres flamands annotés par A. Pinchart et Ch. Ruelens*, Bruxelles, 1872. — CHAMPIAUX, *Travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry*. — ED. CHMELARZ, *Ein Verwandter des Breviariums Grimani in der K. K. Hofbibliothek. Hortulus Animæ* (*Jahrbuch der kunsthistorischen Samml. des allerh. Kaiserhauses*, IX. 429) ; *Das ältere Gebetbuch des Kaisers Maximilian* (*Ibid.*, IX, 429). — LOUIS CLOQUET e A. DE LA GRANGE, *Étude sur l'art à Tournai 1887-1888* (*Mémoires de la Société littéraire de Tournai*). — DR. WALTER COHEN, *Martinus van Roymerswaele* (*Arts anciens de Flandre*, II, 153) ; *Studien zu Quinten Matsys*, Bonn, 1904. — COLLINET (in LORAN), *Verzameling der overblijfsels onzer Nationale kunst* Bruxelles, 1873. — CROWE (Vedi CAVALCASELLE). — DALBON, *Les procédés des Primitifs*, Parigi, 1904. — DARCEL, *L'Art dans les Flandres avant le XV siècle* (*Gazette des Beaux Arts*, 1887). — GÉRARD DAVID, Haarlem, Kleinmann. — J. DE BOSSCHERE, *Quinten Matsys*, Bruxelles, 1907. — H. DE BRUYN. *Archéologie religieuse appliquée à nos Monuments nationaux*, 1869. — H. DE BRUYN, *L'Art religieux en Belgique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours*. — OCT. DELEPIERRE, *Galerie d'artistes brugeois*, Bruges, 1840 ; *La Chasse de Sainte Ursule*, Bruges, 1841. — LÉOP. DELISLE, *Les Livres d'heures du Duc de Berry* (*Gazette des Beaux Arts*, 1884) ; *Mélanges de Paléographie et de Bibliographie*; Parigi, 1880 ; *Notice sur les manuscrits du Liber Floridus; L'Evangéliaire de Saint-Vaast d'Arras*, Parigi, 1888 ; *Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Parigi, 1868-1881. — POL. DE MONT, *Le Musée des enlumineurs avec notice*, Kleinmann, Haarlem ; *Les Chefs-d'oeuvre d'Art ancien à l'Exposition de la Toison d'or*, 1908. — JOS. DESTRÉE, *Les Heures de Notre-Dame dites de Hennesy* (*Bruxelles, Bibliothèque Royale*), Bruxelles, 1895 ; *L'Industrie de la Tapisserie à Enghien*, Enghien, 1900 ; *Jean van der Moeren enlumineur* (*Bulletin de la Commission royale d'Art et d'Archéologie*, 1886) ; *Une peinture à la détrempe attribuée à Hugo van der Goes* (*L'Art Flamand et Hollandais*, 1907). — JOS. DESTRÉE e PAUL VAN DEN VEN, *Tapisseries des Musées Royaux du Cinquantenaire à Bruxelles*, Bruxelles, 1910 ; *Les Musées Royaux du Cinquantenaire et de la Porte de Halle*, Bruxelles ; *Tapisseries et Sculptures Bruxelloises à l'Exposition de l'Art ancien à Bruxelles* ; *La Sculpture au Moyen Age* (*Annales de la Société d'Archéologie*, 1894, 1895, 1899) ; — *Documents* (*Les*) *iconographiques de la Bibliothèque royale de Bruxelles* di C. RUELENS, H. HYMANS, S. PETIT, EDOUARD FÉTIS. — H. DOLMAYER, *Hieronymus Bosch* (*Jahrb. der kunsth. Samml. des allerh. Kaiserh.*, 1898). — J.-B. DUGARDYN, *Het tydvak der van Eycks*, Bruggc, 1904. — FR. DULBERG, *Die Fruhholländer*, Haarlem, Kleinmann. — GEORGES DUPLESSIS, *Histoire de la Gravure*, Parigi, 1880. — E. DURAND-GREVILLE, *Hubert van Eyck* (*Anciens Arts de Flandre*, Bruges, 1905). — Comte PAUL DURRIEU, *A. Benning et les Peintres du Bréviaire Grimani* (*Gazette des Beaux Arts*, 1891) ; *Heures de Turin*, riproduzione in tofotipia, Parigi, 1891 ; *Heures de Turin*, Parigi, 1902 ; *Les Débuts des Van Eyck* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903) ; *Les Très Riches Heures de Jean de France, Duc de Berry, à Chantilly*, Parigi, Plon, 1904 ; *Les Belles Heures du Duc de Berry*, Parigi, 1906 ; *Jacq. Coene de Bruges*, Bruxelles, 1906 (*Arts anciens de Flandre*, II, 5). — DVORAK, *Das Räthsel der Kunst der Brüder van Eyck* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903) ; *Die Illuminatoren des Jonckh. von Neumarkt* (*Jahrb. der Kunstsamml. des allerh. Kaiserhauses*, Bd. XXII). — E. VAN EVEN, *Thierry Bouts*, Bruxelles, 1861 ; *Six Lettres de M. Alphonse Wauters*, Louvain, 1864 ; *Notice sur Quinten Matsys*, Louvain, 1849 ; *Quinten Matsys* (*Biographie nationale*) ; *L'ancienne Ecole de peinture à Louvain*, 1870. — ADOLPHE EVERAERTS, *Monographie de l'Hôtel de Ville de Louvain*, Louvain, 1872. — FRANÇOIS EVERBECK, *La Renaissance en Belgique et en Hollande*, Lipsia, 1889-1890. — EDOUARD FÉTIS, *Les Artistes belges à l'Etranger*, Bruxelles, 1857-1865. — FRANCHOYS FICKAERT, *Metamorphosis ofte wonderbare veranderingh ende Leven van den vermaarden Mr Quinten Matsys*, Antwerpen, 1648. — FIERENS-GEVAERT. *Breviarium Grimani* (*Journal de Bruxelles*, 9 novembre 1908) ; *Les Primitifs Flamands*, 1908 ; *La Renaissance septentrionale*, Bruxelles, 1905. — FONTAINES, *Nasporingenvan de geboorteplaats en de familie van Quinten Matsys*, 1870. — ALEX. VAN FORNENBERGH, *Den Antwerpschen Protheus* (*Quinten Matsys*), Antwerpen, 1658. — ERNEST FORSTER, *Gérard David* (*Journal des Beaux-Arts*, 1869). — MAX FRIEDLÄNDER, *Die Leihausstellung der New-Gallery in London* (*Repertorium*, 1900) ; *Meisterwerke der Niederl. Malerei*, Brugge, 1902, Monaco, 1903 ; *Die Brugger Leihausstellung van 1902* (*Repert. für Kunstgesch.*, 1903) ; *Hugo van der Goes* (*Jahrb. der kön. preuss. Kunst*, 1904). — FROMENTIN, *Les Maîtres d'autrefois*, Parigi, 1877. — TH. GAEDERTZ, *Hans Memling und dessen Altarschrein im Dom zu Lubeck*, Lipsia, 1883. — PET. GÉNARD, *Quinten Matsys* (*De Vlaamsche School*), 1868. — ALPH. GERMAIN, *Les Néerlandais en Bourgogne*, Bruxelles, 1909. — J. VAN DEN GHEYN, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique*, 1901 ; *Notes sur qulques Manuscrits à Miniatures de l'Ecole flamande conservées dans les Bibliothèques d'Espagen* (*Annales de l'Académie Royale de Belgique*, 1907) ; *Chroniques et Conquestes de Charlemagne*, Bruxelles, 1909 ; *L'Antiphonaire de l'Abbaye de*

Beaupré, Audenarde, 1909 ; *Notes sur quelques scribes et enlumineurs de la Cour de Bourgogne* (*Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*, 1909, p. 89) ; *Histoire de Charles Martel* (Riproduzione di 102 miniature, Bruxelles, 1910) ; *Un Livre d'heures du Duc Jean de Berry* (*Le Musée des Enlumineurs*) ; *Les Manuscrits à Miniatures de l'Ecole flamande à la Bibliothèque Czartoriska à Cracovie* (*Arts anciens de Flandre*, III, 109). — JOSEPH GIELEN, *L'Evangéliaire d'Eyck lez Maeseyck* (*Bulletin des Commissions d'Art et d'Archéologie*, Bruxelles, 1891, p. 19). — ARNOLD GOFFIN, *Thierry Bouts*, Bruxelles, 1907. — H. GOSSART, *Jeronimus Bosch*, Lilla, 1907. —DE LA GRANGE e CLOQUET, *Etude sur l'Art à Tournai et sur les anciens Artistes* (Tournai, 1887-1888) ; *Mémoire de la Société historique et littéraire de Tournai*, t. XX e XXI). — GRIMANI, *Breviarium Grimani riprodotto* (Organia, 1903, in-8°) ; *Breviarium Grimani publié par Dr. S. G. De Vries*, Amsterdam. — JULES GUIFFREY, E. MUNTZ, A. PINCHART, *Histoire générale de la Tapisserie, III, Tapisseries flamandes*, Parigi, 1879-1884) ; *Histoire de la Tapisserie*, Tours, 1886 ; *La Tapisserie* in ANDRÉ MICHEL (*Histoire des Arts*, t. III, p. 343, Parigi, 1907). —V. VANDER HAEGEN, *Mémoire sur les Documents faux relatifs aux anciens Peintres*, Bruxelles, 1898 ; *La Corporation des Peintres et des Sculpteurs de Gand*, Bruxelles, 1906 ; *L'Humaniste-imprimeur Rovert de Keysere et sa soeur Clara la Miniaturiste* (*Annales de la Société d'Histoire et d'Archéologie*, Gand, 1908). — LOUIS HAGHE, *Monuments anciens recueillis en Belgique et en Allemagne*, Bruxelles, 1841. — DE HAISNES, *Histoire de l'Art dans les Flandres, l'Artois, le Hainaut avant le XV siècle*, Lilla, 1886 ; *Les Oeuvres des Maîtres de l'Ecole flamande de peinture conservées en Italie*, Parigi, 1891. — DE HAISNES, *Documents inédits concernant Jean le Tavernier et Louis Liédet, miniaturistes des Ducs de Bourgogne* (*Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, XXI, 1882, p. 23). — ART. HASELOFF, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque des Ducs de Bourgogne*, Bruxelles, 1842. — C. HASSE, *Roger von Bruge Meister von Flemalle*, Strasburgo, 1904 ; *Roger van der Weyden und Roger von Brugge*, Strasburgo, 1905. — ROB. HEDICKE, *Der Meister des Lübecker Altars* (*Repertorium für Kunstw.*, XXX, 3). — H. HEDOIUN, *Memling* (*Annales archéol.*, Parigi, 1847). — PAUL HEILAND, *Dirk Bouts und die Hauptwerke seiner Schule*, Strasburgo, 1902. — HELBIG, *Le Triptyque de Najera* (*Revue de l'Art chrétien*, Bruges, 1890) ; *Histoire de la Sculpture au Pays de Liége*, Bruges, 1890 ; *Histoire de la Peinture au Pays de Liége*, Liegi, 1873 1903. — HÉRIS, *Histoire de l'Ecole flamande de Peinture du XV siècle* (*Académie royale de Belgique, Mémoires*, 1856). — HIRZ, *Das jüngste Gericht in der Sankt Marienkirche in Danzig*, Danzica, 1859. — HOUBRAKEN, *De groote schouwburg der Nederlandsche kunstschilders*, Amsterdam, 1718-1721. — LOUIS HOURTICQ, *La Peinture des origines au XVI siècle*, Parigi, 1908. — MAURICE HOUTARD, *Jacq. Daret, Peintre tournaisien du XV siècle*, Tournai, 1907. — GEORG. HULIN, *Catalogue critique de l'Exposition de Bruges*, Gand, 1902 ; *Quelques Peintres liégeois de la première moitié du XVI siècle*, di PRÉVOST, 1902 ; *Les Très Riches Heures de Jean de France, Duc de Berry*, Gand, 1903 (*Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand*). — HULIN e VAN BASTELAER, *Peter Breughel 'Ancien*, Bruxelles, 1907 ; *An authentic Work by Jacq. Daret*, 1434 (*The Burlington Magazine*, luglio 1909). — H. HYMANS, *Les Images populaires flamandes au XVI siècle*, Liegi, 1869 ; *Le livre des Peintres*. Traduzione *di van Mander con note*, Parigi 1884 ; *Quinten Matsys* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1888) ; *Les Ecoles du Nord au Musée de Madrid* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1893) ; *L'Exposition des Primitifs flamands à Bruges*, (*Gazette des Beaux Arts*, 1902). — IMMERZEEL, *De Levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders*, Amsterdam, 1842-43. — JACOBSEN, *Quelques Maîtres des vieilles écoles néerlandaises et allemandes* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1906). — JULES DU JARDIN, *L'Art Flamand*, Bruxelles, 1896. — K. JUSTI, *Altfländrische Bilder in Spanien* (*Zeitschr. f. B. K.*, XXI-XXII) : *Die Werken des Hieronymus Bosch in Spanien* (*Jahrb. K. P. Kunst*, Berlino, 1889). — L. KAEMMERER, *Memling* (*Kunstler-Monographien Knackfuss*), Bielefeld, 1899 : *Hubert und Jan van Eyck*, Bielefeld, 1898. — G. KINKEL, *Rogier van der Weyden* (*Die Brüsseler Rathausbilder*, Berna, 1867). — F. KOCH, *Un élève du maître de Flémalle* (*Repertorium für Kunstw.*, vol. XXIV). — KRAMM, *De Levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders*, Amsterdam, 1857. — JULES LABARTE, *Histoire des Arts industriels au Moyen Age et à l'epogue de la Renaissance*, Parigi, 1873 ; *Histoire des Arts au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance*, t. III, 1865. — LÉON DE LABORDE, *Les Ducs de Bourgogne*, Parigi, 1849-1852. — LAFENESTRE, *Les Primitifs à Bruges et à Paris*, Parigi, 1904. — P. LANGEROCK, *Anciennes Constructions en Flandre*, Gand, 1887. — VON LEDEBOER, *Das jüngste Gericht zu Danzig*, Berlino, 1859. — CAMILLE LEMONNIER, *Histoire des Beaux-Arts en Belgique*, 1877. — TH. VAN LERIUS in PH. ROMBOUTS, *De Liggeren der Antu-Lucasgilde*, 1864-1876. — VAN LINDER, *Dirk Bouts en zyne School. Vlaamsche School*, 1891. — VAN LOKEREN, *Histoire de l'Abbaye de Saint-Bavon*, Gand. — GEORGE H. DE LOO (Vedi HULIN). — LORAN (in COLLINET), *Verzameling der overblyfsels onzer nationale kunst*, Bruxelles, 1873. — L. MAETERLINCK, *Le Maître de Flémalle identifié*

(*Chronique des Arts*, 1901) ; *Le Genre satyrique dans la Peinture flamande*. Bruxelles, 1901 ; *Roger van der Weyden Sculpteur* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1901) ; *L'Origine flamande de Van der Weyden* (*Société Historique Gand*, 1902). — CAREL VAN MANDER, *Het Schilderboek 1604* (*Traduzione francese di* H. HYMANS, Parigi, 1884 ; *Traduzione tedesca* di HANS HOUCKE. Lipsia, 1906). — M. MARCHAL, *Notice sur un Livre d'Heures qui appartenait à Jean de Berry* (*Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, t. XI, parte I, 1844, p. 407-424). — EDM. CAV. MARCHAL, *La sculpture et les Chefs-d'oeuvre de l'Orfèvrerie*, Bruxelles, 1895. — FR. DE MELY, *Le Retable de Beaune* (*Gazette de Beaux-Arts*. 1906). — ALFR. MICHA, *Les Maîtres tombiers-sculpteurs et statuaires liégeois*, Liegi, 1909. — E. MICHEL, *Le Triptyque de Hugo van der Goes* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1896). — ALFR. MICHIELS, *Histoire de la Peinture flamande*. Parigi, 1865-1876 ; *L'Art flamand dans l'Est de la France*, Parigi, 1877 ; *Memline et ses Ouvrages*, Verviers, 1881. — GASTON MIGEON, *Les Arts du Tissu*, Parigi, 1909. — NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, Monaco, 1838. — EMMANUEL NEEFFS, *Histoire de la Peinture et de la Sculpture à Malines*, 1876 ; *Histoire de la Peinture de Malines*, 1856. — NIVELLES (Guide de la Collégiale), *Sainte Gertrude patronne de Nivelles*, Nivelles, 1893. — NAP. DE PAUW, *Les premiers Peintres et Sculpteurs Gantois*, Gand, 1899. — SANDER PIERRON, *Hugues van der Goes miniaturiste* (*Art moderne*, 1905). — DE PILES, *Abrégé de la Vie des Peintres*, Parigi, 1715. — ALEXANDRE PINCHART, *Documents antiques relatifs aux frères van Eyck et à Roger van der Weyden et ses descendants*, Bruxelles, 1863 ; *Miniaturistes, Enlumineurs et Calligraphes employés par Philippe le Bon et Charles le Téméraire*, Bruxelles, 1865 ; *Documents sur Rogier* (*Bulletins des Commissions royales*, 1864, 1867 ; *Médailles, Tapisseries, Dinanderie* (*Patria Belgica*, Bruxelles, 1875) ; *Roger de la Pasture, dit van der Weyden*, Bruxelles, 1876. — *Archives des Arts, Sciences et Lettres*, Gand, 1860-1881 ; *Roger van der Weyden et les Tapisseries de Berne* (*Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 1882) ; *Quelques Artistes et quelques Artisans de Tournai du XIV, XV et XVI siècles* (*Bulletin de Belgique*, 1882) ; *Robert Campin de Tournai* (*Bulletin de l'Académie royale del Belgique*, 1882). — VAN PRAES, *Recherches sur Louis de Bruges, Siegneur de la Gruthuuse*, Parigi. 1831. — REUSENT, *Eléments d'Archéologie chrétienne*. — REVILLON, *Recherches sur Memlinck*, Saint-Omer, 1895. — SEYMOUR DE RICCI. *Un Groupe d'oeuvres de Roger van der Weyden* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1907). — RIEGEL, *Beiträge zur niederl. Kunstgeschichte*, Berlino, 1882. — PH. ROMBOUTS, in TH. VAN LERIUS, *De Liggeren der Antwerpsche Lucasgilde* (Antw., 1864-1876). — L. ROMDAHL, *Breughel der Aeltere und sein Kunstschaffen* (*Jahrbücher der Kunsthist. Samml. des allerh. Kaiserhauses*, XXV). — MAX ROOSES, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Gent. 1889. — DR. JOHENNY ROOSVAL, *Schnitz-Altare in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt. des Jan Borman*, Strasburgo, 1903. — JEAN ROUSSEAU, *La Sculpture flamande* (*Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, 13, 14, 15, 16, 1874-1877) ; *Les Peintres flamands en Espagne* (*Bulletins des Commissions d'Art et d'Archéologie*, II, VI). — C. RUELENS, *La Légende de Saint Servais*, Bruxelles, 1873. — SCHAYES, *Documents inédits sur Thierry Stuerbout, dit Thierry de Harlem* (*Bull. de l'Acad. royale de Belgique*, t. XIII, p. 334). — SCHEIBLER, *Hugo van der Goes* (*Repertorium f. Kunstg.*, VII. p. 31). — SCHNAASE, *Niederländische Briefe*, 1834. — PETRUS CHRISTUS SCHNÜTGEN, *Zeitschrift für Christl. Kunst*, 1899. — RITTER VON SCHÖNHERR, *Geschichte des Grabmals Kaiser Maximilians* (*Jahrbuch der kunsth. Samml. des all. Kaiserhauses*, Vienna, XI, 140-212). — G. SERVIÈRES, *Le Polyptique de Hans Memline à la Cathédrale de Lubeck* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1902). — SOIL, *Les Tapisseries de Tournai*, Tournai, 1892. — STOCKMANS J.-B., *Gozeryn van der Weyden* (*Bulletin de l'Académie royale d'Archéologie*, Anversa, 1908). — F. STROOBANT, *Le Brabant et les Flandres* (*Monuments d'Architecture et de Sculpture*). — F. TARLIER, *Les Ruines de l'Abbaye de Villers*, 1857. — HUGO VON TSCHUDI, *Les sept études de A. J. Wauters* (*Rep. f. K.*, Berlino, 1894) ; *Der Meister von Flémalle* (*Jahrbuch der kön. preuss. Kunsts.*, XIX-8, 89, Berlino, 1898) ; *Jean van Eyck, Christus am Kreuz*, (*Ibid.*, XIX, 202 ; *Die Ausstellung altniederl. Gemälde in Burlington* (*Repert. für Kunst*, 1893) ; *Die altniederländische Schule* (*Galeriewerk der K. Mus.*, Berlino, 1898). — ARTHUR VAN DE VELDE, *De Oude Brugsche bouwtrant*, Brugge, 1901. — A. VERHAEGEN, *Monographie de l'église de Saint-Sauveur*, Bruges. — VERLANT, *Roger van der Weyden* (*Leçons données aux cours d'art et d'archéologie*). — CHARLES VERSCHELDE, *Les anciennes Maisons de Bruges*, Bruges, 1875. — FÉLIX DE VIGNE, *Geschiedenis der middeleeuwsche Bouwkunst*, Gent, 1845. — GRAF. GEORGES VITZTHUM, *Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des Ludwigs bis zu Philippe von Valois*. Lipsia, 1907, in-8°. — VOGELSANG, *Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters*, Strasburgo, 1899. — K. VOLL, *Die Werke des Jan van Eyck*, Strasburgo, 1900 ; *Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memlinck*. Lipsia, 1906. — WAAGEN, *Treasures of art in Great Britain*, Londra, 1854 ; *Handbuch der deutschen und niederl. Malerschule*,

Stoccarda, 1862. — COHEN WALTER, *Studien zu Quinten Matsys*, Bonn, 1904. — ALPH. WAUTERS, *Notice sur Rogier van der Weyden* (*Messager des Sciences historiques*, Gand, 1846); *L'Anceinne Abbaye de Villers*, 1856; *Thierry Bouts et ses Fils*, Bruxelles, 1863; *Histoire de notre première Ecole de Peinture* (*Bulletin Académie royale*, II serie, 1865); *Hugues van der Goes*, Bruxelles, 1872; *Hugues van der Goes. Sa vie et ses oeuvres*, Bruxelles, 1872; *Les Tapisseries Bruxelloises*, Bruxelles, 1878; *Art ancien en Belgique*, 1880. *La Tapisserie; Note sur Thierry Bouts* (*Echo du Parlement*, 31 maggio 1882); *Recherches sur l'Histoire de l'Ecole Flamande de peinture pendant la seconde moitié du XV siècle* (*Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 1882-1883); *Les commencements de l'ancienne école flamande de Peinture anterieurement à Van Eyck* (*Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 1883, p. 317-387); *Thierry Bouts et Albert Bouts* (*Biographie nationale*); *Le Testament de Thierry Bouts* (*Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, II serie, XXIII; *Hugues van der Goes* (*Histoire des peintres* di CHARL. BLANC); *La famille Breughel* (*Société d'Archéologie*, Bruxelles). — A. J. WAUTERS, *La Peinture flamande*, Parigi, 1890; *Sept études pour servir à l'Histoire de Hans Memling*, Bruxelles, 1893; *Le Missel Grimani* (*Société d'Archéologie*, Bruxelles, 1904; *Jacob Cornelisz le maître du Triptyque d'Oultremont*, Bruxelles, 1899; *L'Ecole de Tournai* (*Rev. de Belgique*, 1907); *Rogier van der Weyden. Un nouveau Document* (*Fédération artistique*, 1907); *Hubert van Eyck, le maître du retable de l'Agneau mystique*, Bruxelles, 1909. — W. H. JAMES WEALE, *Les Enlumineurs de Bruges* (*Le Beffroi*, IV, 238); *Notes sur Jean van Eyck*, Bruxelles; *Documents authentiques concernant Memline* (*Journal des Beaux-Arts*, Bruxelles, 1861); *Hans Memline*, Londra 1865, Brugge 1871, Amsterdam 1874, Londra 1901. Brugge 1901; *Gérard David* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1866); *Le Beffroi*, 1865-1876; *Gérard David*, Londra, 1895; *Hubert van Eyck* (*Zeitschr. für B. K.*, 1900; *Gazette des Beaux-Arts*, 1901); *Catalogue de l'Exposition des Primitifs flamands*, 1902; *Les anciens Peintres de la Néerlande* (*Burlington Mag.*, 1903); *Van Eyck* (*Revue de l'Art chrétien*, 1900-1902; *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 1900; *Gazette des Beaux Arts*, 1901; *Atheneum*, 1902; *Burlington Magaz.*, 1903). — WIEBELING, *Analyse descriptive et historique des Monuments en Belgique*. — WOERMANN e WOLTMANN, *Geschichte der Malerei*, Lipsia 1878. — WOERMANN, *Geschichte der Kunst*, 1900. — KAREL VAN DE WOESTYNE, *De Vlaamsche primitieven te Brugge*, Gent, 1892. — ALPH. WOLTMANN, *Aus vier Jahrhunderten*, Berlino, 1878. — Dr. ALFRED WURZBACH, *Niederl. Künstler-Lexicon*, Lipsia-Vienna, 1904-1910. — VAN YSENDYCK, *Documents classés de l'Art dans les Pays-Bas*, Anversa 1880-1889.

ARS UNA SPECIES MILLE

Fig. 281. — Corn. Floris — Palazzo Comunale d'Anversa.
(*Fot. Hermans*).

Capitolo III.

L'INFLUSSO ITALIANO NEL SECOLO XVI.

ARCHITETTURA — SCULTURA — PITTURA.

Al tempo del Van Eyck la pittura fiamminga era certamente superiore all'italiana. Ma, durante il secolo XVI, l'arte degli Italiani aveva preso uno slancio sublime ed esercitò un influsso sempre più preponderante sui nostri artisti. Da principio fu un'infiltrazione appena percettibile, poi la penetrazione fu più potente, e finalmente ci fu una corrente irresistibile che trascinò tutta la nostra scuola. Gl'Italiani avevano intrapreso a far rivivere l'architettura greco-romana e studiavano le bellezze del corpo umano, di cui non si stancavano di riprodurre le mosse graziose e le armoniose proporzioni. I Fiamminghi che erano andati a studiare i maestri transalpini adottarono il loro stile.

L'influsso italiano è sensibilissimo nell'architettura dell'epoca. Gli ultimi monumenti gotici non hanno la purezza di stile degli edifici anteriori. Essi non hanno minore bellezza od originalità,

ma l'antica sobrietà è scomparsa per far posto ad una decorazione più abbondante e fantastica. Tuttavia non si abbandonò lo stile ogivale per reagire contro questa trasformazione. Gli architetti rinnegarono lo stile dell'epoca passata, trovandolo barbaro, ciò che procurò ad esso il nome di gotico, e adottarono con entusiasmo lo stile del Rinascimento, nato in Italia nel corso del XV secolo. Verso la metà del secolo successivo, esso prese vigore anche nei nostri paesi. Dal 1546 al 1553 Pietro Coeke pubblicò ad Anversa una traduzione dell'*Architettura* di Sebastiano Serlio per iniziare i suoi confratelli fiamminghi ai segreti di quest'arte che gli Italiani avevano appresa da Vitruvio. Nel 1551 Giovanni Bloem pubblicò, pure in Anversa, presso Giovanni Liefrinck, le *Cinque Colonne dell'Architettura*. Vredeman de Vries (Leeuwarden, 1527 - Anversa, 1604) pubblicò sette volumi di mirabili modelli di cariatidi, tombe e ornamenti nel nuovo stile. D'ora in poi i monumenti di Roma antica saranno i più alti, anzi i soli modelli di architettura ; le colonne dei cinque ordini classici divengono i motivi fondamentali ; la linea orizzontale degli edifici greci e romani sostituisce quella ascensionale dello stile ogivale. Non più linee spezzate o contorte, non più fantasia nella distribuzione della superficie ; una implacabile regolarità simmetrica ! Inoltre, per l'ornamentazione, i motivi abituali dello stile medioevale: archi spezzati e trilobati, saranno sostituiti dai capricci della « grottesca » italiana.

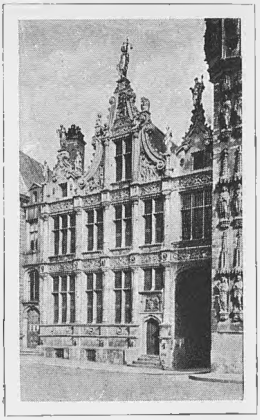


FIG. 282. — BRUGES. PALAZZO DI GIUSTIZIA. (*Fot. Nels*).

FIG. 283. — ANVERSA. — CASE DEI DRAPPIERI E DEI CONCIATORI. (*Fot. Hermans*).

Tra gli edifici della prima epoca

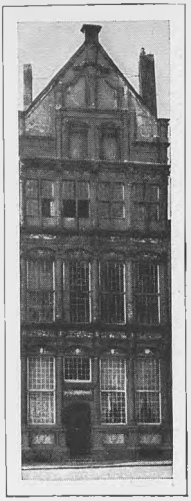


FIG. 284. — MALINES. CASA DEI PESCIVENDOLI. (*Fot. Hermans*).

del Rinascimento, il più importante è il palazzo comunale di Anversa (fig. 281) (1561-1565) costruito da Cornelio Floris ; un vasto edificio a tre piani, il piano inferiore con finestre ad arco, gli altri due con finestre rettangolari : una loggia sotto il tetto e pilastri romani tra le finestre. La parte più interessante è il corpo centrale che sporge sensibilmente sul resto della facciata e si alza molto più delle altre parti, restringendosi gradualmente. Questa parte centrale, con la sua svelta eleganza, forma un felice contrasto con le due ali di questa costruzione un poco massiccia e contribuisce a fare di questo palazzo comunale il lavoro più interessante dell'epoca. La vecchia torre di Bruges (1537) (fig. 282) è pure assai caratteristica e bella. Questo primo Rinascimento non ha durato molto. Subito dopo la sua comparsa, il nostro paese ha attraversato un'epoca così burrascosa che non si è più potuto pensare a costruirvi monumenti sontuosi. Alcune case, specialmente case di corporazioni, contano fra gli esempi più notevoli di questo stile e si ammirano per i loro ornamenti di buon gusto, le proporzioni regolari e le belle linee; così per esempio la casa dei tessitori e quella dei conciatori sulla Piazza Grande di Anversa (1541) (fig. 283) ; la casa dei pescivendoli (il Salmone) a Malines (1530) (fig. 284). Quest'ultima, a malgrado dei deplorevoli restauri o ingiurie che dovette subire nel corso dei secoli, resta sempre il più grazioso edificio dello stile del Rinascimento primitivo. Al principio del Cinquecento, nel

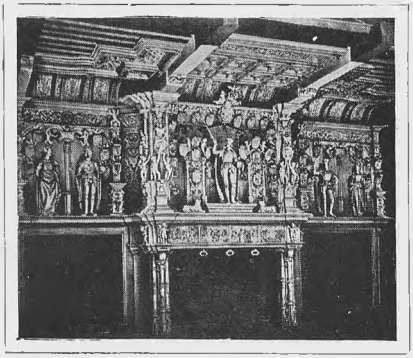


FIG. 285. — CAMINO DELLA SALA DEL MAGISTRATO NEL FRANC DI BRUGES. (*Fot. Hermans*).

Fig. 286. — Giovanni De Backere.
Mausoleo di Maria di Borgogna,
nella chiesa di Nostra Signora di Bruges.
(*Fot. Hermans*).

momento in cui l'influsso della scuola italiana si rendeva manifesto nella nostra scuola di pittura, vi fu anche più d'uno scultore che volle passare le Alpi. Come i pittori, anche questi tornarono dall'Italia con nuove idee e nuove forme. Dopo alcune opere di transizione, come le sculture della chiesa di Brou, alle quali collaborarono scultori fiamminghi, la statuaria abbandona completamente la tradizione gotica.

Il più celebre lavoro scolpito della prima metà del Cinquecento è il camino della sala del magistrato nel palazzo del Franco di Bruges (fig. 285). Esso fu disegnato dal pittore Lancellotto Blondeel ed eseguito da Guyot di Beaugrand ed altri tre scultori. Fu messo a posto nel 1529. Il cornicione è di marmo nero e d'alabastro. Un fregio monumentale di legno scolpito rappresenta in grandezza naturale le figure di Carlo Quinto e della sua sposa Maria di Borgogna, di Ferdinando d'Aragona e d'Isabella di Castiglia, circondate da amorini, stemmi ed altri motivi decorativi. Lo stile del Rinascimento ha definitivamente trionfato. Le figure dei principi hanno un aspetto disinvolto, il gesto largo, il costume adattato al loro atteggiamento. Gli amorini sono deliziosi per grazia e fantasia. La chiesa di Nostra Signora di Bruges contiene pure due opere celebri : la tomba di Maria di Borgogna (fig.286), eseguita nel 1495 da Giovanni di Backere (di Bruxelles) e quella di Carlo il Te-

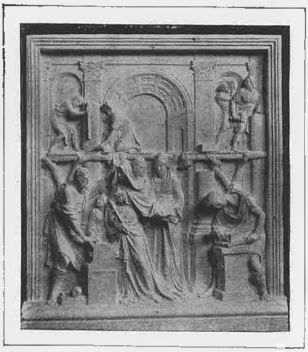


Fig. 287. — Mons. — Chiesa di
Santa Waudru. — Altare
di Giacomo di Broeucq.
(*Fot. Neuckens*).

merario, eseguita nel 1558 da Giacomo Jonghelinck di Anversa. Ignoriamo se Lancellotto Blondeel e i suoi collaboratori abbiano visitato l'Italia, ma sappiamo che Giacomo du Broeucq, nato a Mons fra il 1500 e il 1510, e morto nel 1584, si recò a Roma per terminarvi i suoi studi, e ne tornò solo nel 1535, pieno di entusiasmo per l'arte italiana e l'arte antica. Lavorò molto per le chiese della sua città natale, fece una cantoria, gli stalli del coro ed un altare per la chiesa di Santa Waudru (fig. 287, 288) e gli stalli del coro per la chiesa di San Germano. Imitò dai maestri italiani l'arte di raggruppare le figure con naturalezza ed armonia e di far valere la bellezza e l'eleganza del corpo umano. Tuttavia non perdette completamente l'accento settentrionale; le sue figure conservano forme magre e atteggiamenti forzati. Vivono di una vita sana e fresca, ma sono nate piuttosto da una concezione accademica che non dalla fedele osservazione del vero. Ad ogni modo il du Broeucq fu un artista originale, un rinnovatore dell'arte. Disgraziatamente la maggior parte delle sue opere furono distrutte o mutilate.

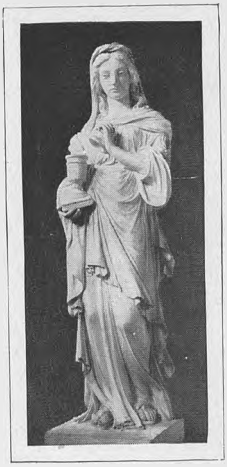


Fig. 288. — Giacomo di Broeucq. Particolare d'una statua dell'altare della chiesa di Santa Waudru a Mons. (*Fot. Neuckens*).

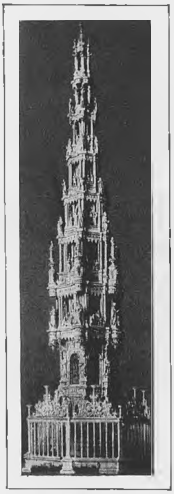


Fig. 289. Cornelio di Vriendt. Tabernacolo di Léau. (*Fot. Hermans*).

Un altro scultore appassionato del Rinascimento italiano fu Cornelio di Vriendt o Floris, nato ad Anversa nel 1518 e morto in questa città nel 1575. Egli assimilò in tal modo l'arte italiana che le sue opere non hanno più nulla di comune con lo stile anteriore. La più celebre è il Tabernacolo di Léau (fig. 289). È una torre ottagonale di pietra, alta cento piedi e composta di dieci piani, di cui le pareti sono ornate di bassorilievi e gli spigoli di figurine e ghirlande. Questo magnifico lavoro fu eseguito nel 1551. Gli altri capolavori del Floris sono il Taber-

Fig. 290. — Cornelio di Vriendt. Tabernacolo di Zuerbempde. (*Fot. Neuckens*).

nacolo di Zuerbempde (fig. 290), la cantoria della cattedrale di Tournai e la tomba di Cristiano re di Danimarca, a Roeskilde. Troviamo in Cornelio De Vriendt molto fascino, molta fantasia e una grande ricchezza di accessori decorativi. Egli sceglie figure eleganti e sa drappeggiarle con gusto. Non possiede la concezione solida, un po' austera, e l'arte potente del du Broeucq ; lavora con facilità, produce senza stancarsi, e piace sempre senza commuovere mai.

La cancellata che circonda il tabernacolo è una meraviglia dello stile del Rinascimento. Non meno bella e caratteristica è la cancellata che chiude il tabernacolo della chiesa di S. Giacomo a Louvain e che è firmata da Giovanni Veldener (1568).

Verso la metà del Cinquecento sbocciò una vera fioritura di scultori seguaci del Floris. I migliori di questi furono : Pietro Coecke d'Alost (1507-1550), lo scultore del camino del gabinetto del borgomastro al Palazzo Comunale di Anversa (fig. 291) e lo scultore sconosciuto della tomba di Giovanni di Mérode († 1559) nella chiesa di Santa Dymphne a Gheel (fig. 292), la più pura di stile, la più sorprendente nell'esecuzione di tutte le tombe di questo tempo. Alessandro Colin o Colyns merita pure di essere citato. Nato a Malines nel 1529 fu chiamato nel 1562 ad Innsbruck dall'imperatore Ferdinando per lavorarvi al mausoleo dell'imperatore Massimiliano I nella cattedrale di questa città. Egli scolpì i ventiquattro bassorilievi che ornano questo sepolcro e rappresentano varie scene della vita dell'imperatore; quattro statue allegoriche evocanti le virtù

Fig 291. — Pietro Coecke d'Alost. — Camino del gabinetto del borgomastro. (*Palazzo Comunale d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

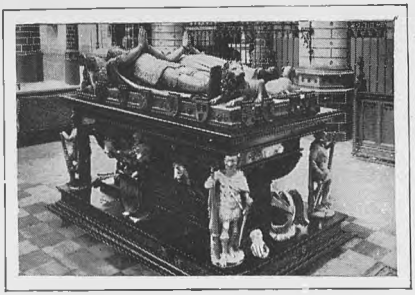


FIG. 292. — (IGNOTO). — TOMBA DI GIOVANNI DI MÉRODE.
(*Chiesa di Santa Dymphne a Gheel*).
(*Fot. Neuckens*).

FIG. 293. — COLYNS. TOMBA DI MASSIMILIANO I A INNSBRUCK.
(*Fot. Hanfstaengl*).

dell'augusto estinto: molte statue di bambini e l'effigie dell'imperatore inginocchiato sul sarcofago. Egli lavorò dal 1562 a quest'opera grandiosa, eseguita interamente in bronzo. Le ventotto statue di principi e di eroi della casa di Asburgo, che circondano la tomba, sono opere di altri maestri. Per la stessa chiesa il Colyns scolpì la tomba dell'arciduca Ferdinando e della sua sposa; per il castello di Heidelberg trentadue statue e una quantità di dettagli decorativi; per la cattedrale di San Vito a Praga, la tomba della regina di Boemia (1589). Morì ad Innsbruck nel 1622. La tomba di Massimiliano (fig. 293) è l'opera più considerevole e più perfetta nel suo genere di tutta quest'epoca ed il Colyns ne scolpì le parti più importanti e più belle. Le sue figure si distinguono per le loro forme robuste, le loro mosse libere e l'atteggiamento drammatico.

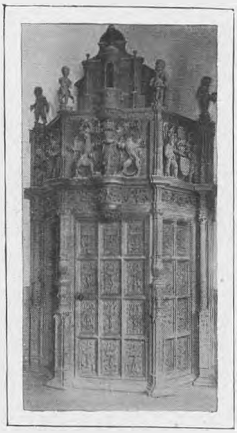


FIG. 294. — VAN DER SCHELDE. — PORTA INTERNA DELLA SALA DEGLI SCABINI.
(*Palazzo civ. d'Audenarde*).
(*Fot. Hermans*).

Nel Cinquecento, e sopratutto nella prima metà di questo secolo, gli architetti diedero libero sfogo alla loro fan-

Fig. 295. — Giusto di Gand. — La Cena. (*Fot. Alinari*). (*Museo d'Urbino*).

tasia nell'inventare ogni sorta di « grottesche ». La immaginazione degli artisti era inesauribile ; giocavano con motivi deliziosi, combinando all'infinito angeli o amorini, trofei, maschere, uccelli, banderuole intrecciate o ghirlande di fiori e foglie. La più celebre opera di questo genere è la porta interna della sala degli Scabini nel Palazzo Comunale di Audenarde (figura 294), scolpita da Paolo Van der Schelde nel 1531. Sono ventotto piccoli pannelli con angeli circondati da fogliame, nel quale s'intravedono teste d'uomini, d'animali, cavalli marini, uccelli e fiori ; il tutto eseguito con tale minuzia con tanto gusto e sì fervida fantasia da fare di questa natura morta la più viva fra le opere d'arte.

Ma gli è nella pittura che si fanno sentire maggiormente le conseguenze dell'influsso romano in Fiandra. Il Van Mander ci riferisce che Giovanni Schooreel fu il primo Olandese che si recasse a visitare l'Italia ; egli lo chiama il pioniere di quest'arte nei nostri paesi. È invece accertato che, prima di questo pittore, il quale passò le Alpi nel 1525, già più di un fiammingo erasi recato laggiù. Così Ruggero Van der Weyden visitò Roma nel 1450 ; Giusto (di Gand) aveva dipinto in Italia nel 1468 ; chiamato in questo stesso anno in Urbino dal duca Federico di Montefeltro, vi dipinse per la Confraternita del Corpus-Christi una *Cena* (fig. 295) che si trova

Fig. 296. — Giusto di Gand. Ritratto di Mosè. (*Roma, Palazzo Barberini*). (*Fot. Anderson*).

ancora al Museo di Urbino. Eseguì inoltre altre opere per il duca: una serie di ritratti di filosofi e di letterati della quale una metà si trova a Roma al palazzo Barberini (fig. 296) e l'altra appartiene al Louvre; poi una serie di allegorie delle sette scienze, due delle quali sono al Museo di Berlino e altre due alla Galleria Nazionale di Londra. La Galleria Barberini possiede inoltre il ritratto del duca di Urbino e quello di suo figlio Guidobaldo. I ritratti degli uomini celebri si distinguono per toni dolci ed armoniosi e per una nobiltà di forme che evoca piuttosto l'arte italiana che non l'arte fiamminga, del che risulterebbe che quest'uomo del Nord, chiamato nel Mezzogiorno per la sua superiorità sui pittori di là, vi avrebbe ripudiato lo stile del suo paese d'origine per prendere quello del suo paese di adozione. I ritratti del duca Federico di Montefeltro e di suo figlio (fig. 297) sono tuttavia resi fedelmente dal vero, senza preoccupazione di abbellire, con una esattezza tutta fiamminga, a malgrado di una grandiosità decorativa di gusto italiano.

Fig. 297. — Giusto di Gand. Federico di Montefeltro e suo figlio. (*Roma, Palazzo Barberini*). (*Fot. Anderson*).

Fig. 298. — Gossaert o Mabuse. — San Luca che dipinge Maria. (*Museo Imperiale di Vienna*). (*Fot. Löwy*).

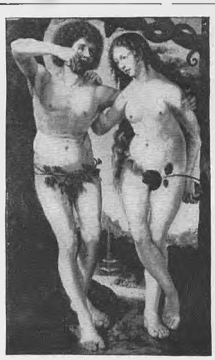


Fig. 299. — Gossaert o Mabuse. Adamo ed Eva. (*Bruxelles, Museo*). (*Fot. Lévy*).

Fig. 300. — Gossaert o Mabuse. Danae. (*Pinacoteca di Monaco*). (*Fot. Bruckmann*).

Fig. 301. — Gossaert o Mabuse. Madonna. (*Pinacoteca di Monaco*). (*Fot. Bruckmann*).

In ordine cronologico, il secondo *italianista* che incontriamo è Giovanni Gossaert, chiamato più spesso Mabuse (Maubeuge) dal luogo di nascita. Egli sarebbe nato verso il 1462. Il Van Mander nota ch'egli fu « uno dei primi che impararono in Italia il vero modo di ordinare e di comporre storie piene di figure nude e ogni sorta di cose poetiche, ciò che non era nell'uso del nostro paese prima del suo tempo ».

Fig. 302. — Van Orley. — Le Prove di Giobbe. (*Museo di Bruxelles*). (*Fot Hermans*).

Apprese dagli Italiani la predilezione per la bellezza del corpo umano ; prodigava i motivi architettonici del loro Rinascimento nella decorazione dei suoi pannelli. Ma conservò la gravità e l'intimità del sentimento ed il colorito splendido e robusto dei primitivi fiamminghi. Egli è certamente il rappresentante più considerevole di quest'epoca di transizione. Il Van Mander menziona parecchie delle sue opere :

una *Deposizione dalla Croce* dipinta per l'altar maggiore della chiesa dell'abbazia di Middelbourg. Questo quadro, che era il capolavoro del maestro. fu distrutto nell'incendio della chiesa abbaziale nel 1568. Oltre altre composizioni scomparse pure fin d'allora, il Van Mander cita anche un *Adamo ed Eva* (figura 299) del quale esistono due diverse versioni, una, la migliore, al Museo di Hampton-Court presso Londra, l'altra al Museo di Bruxelles. Questa è uno studio di nudo nel gusto adottato dai nostri italianisti, ma il disegno di queste figure, il loro naturalismo un poco pesante, come anche i colori lucidi, dalle ombre trasparenti, richiamano lo stile primitivo e attestano che i nostri pittori applicano ancora solo a metà i principî della scuola italiana. Fra i quadri attribuiti con certezza al Mabuse, dobbiamo citare il

FIG. 303. — VAN ORLEY.
GLI APOSTOLI TOMMASO E MATTEO.
(*Vienna, Museo Imperiale*). (*Fot. Löwy*).

FIG. 304. — VAN ORLEY.
GIUDIZIO UNIVERSALE.
(*Museo d'Anversa*).
(*Fot. Hermans*).

FIG. 305. — VAN ORLEY.
RITRATTO DEL DOTTOR ZELLE.
(*Museo di Bruxelles*).
(*Fot. Hermans*).

Fig. 306. — Van Coninxloo.
La Leggenda di Maria Maddalena.
(*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Léry*).

San Luca che dipinge Maria, terminato nel 1515 per l'altare della corporazione di San Luca a Malines. Esso si trova oggi al Museo di Praga e si distingue per la profusione degli ornamenti architettonici. Una replica dello stesso soggetto si trova anche al Museo Imperiale di Vienna (fig. 298). È il più bel quadro che esista del pittore. L'opera ha un carattere molto complicato. Mentre i piccoli angeli dalle graziose teste ricciolute e gli eleganti motivi architettonici del Rinascimento, alcune sfumature fluide e carezzevoli e sopratutto una soave tonalità verde pallido derivano chiaramente dall'arte nuova : in altre parti il colorito robusto e più vivo dai bagliori vivaci si ricollega ancora alla scuola gotica fiamminga. Due opere della Galleria di Monaco datano dal 1527. La prima è *Danae che riceve la pioggia d'oro* (fig. 300). Una giovane dalle forme scultorie, l'aspetto un po' ingenuo, le guancie piene care al Gossaert riceve la pioggia preziosa. Sull'altro quadro una *Madonna* (fig.301) siede in una nicchia, trattenendo con le mani il Bambino che si agita per sfuggire. Il misticismo d'una volta è scomparso. Anche gli angeli, le sante e i beati hanno rivestito forme e adottato maniere profane.

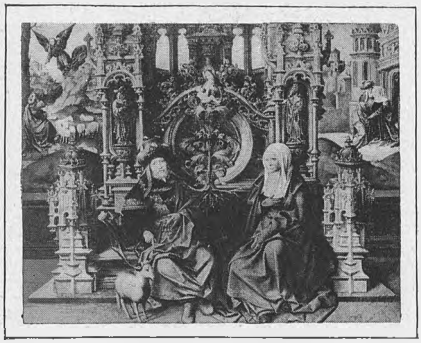


Fig. 307. — Van Coninxloo. — La parentela della Vergine.
(*Bruxelles, Museo*). (*Fot. Neurdein*).

Giovanni Gossaert aveva anche lavorato per i duchi di Borgo-

gna; quelli che vennero dopo di lui misero i loro pennelli al servizio di Carlo V. Bernardo Van Orley è il primo della serie degli artisti del nuovo regno. Egli nacque a Bruxelles nel 1493 da una nobile famiglia alla quale dobbiamo parecchi pittori. Si crede ch'egli passò due volte le Alpi: una prima volta fra il 1509 e il 1515 e una seconda volta dopo il 1527. Il Van Orley fu il pittore di corte delle due sovrane dei Paesi Bassi, Margherita d'Austria e Maria d'Ungheria. Egli morì nel 1542, e potè così incontrarsi ancora a Roma con Raffaello, e ci si può immaginare con quale venerazione il giovane fiammingo alzava lo sguardo verso il principe degli artisti del suo tempo. Le Madonne che il Van Orley dipinse in gran numero durante la sua giovinezza, cioè dal 1515 al 1522, recano visibili traccie dell'influsso del Sanzio. Egli divide col Gossaert il privilegio di vedersi attribuire numerose opere del suo tempo se pure non della sua mano. Dipinse con infinita cura ed ogni volta che si scorre la storia d'uno dei suoi vasti quadri d'altare, si viene a sapere che egli vi lavorò per quattro o cinque anni. Egli deve a Michelangelo quanto a Raffaello. Si compiaceva sopratutto di disegnare bei corpi e dava loro una maggiore eleganza del Gossaert ed una migliore espressione drammatica. Come il Gossaert, abusava degli ornamenti d'architet-

FIG. 308. — LANCELLOTTO BLONDEEL. SCENA DELLA VITA DEI SANTI COSMA E DAMIANO.
(*Bruges, Chiesa di S. Giacomo*). (*Fot. Daled*).

FIG. 309. — LANCELLOTTO BLONDEEL. SAN LUCA DIPINGE LA MADONNA.
Bruges, Museo). (*Fot. Daled*).

Fig. 310. — Lancellotto Blondeel.
La Leggenda di San Giorgio.
(*Museo di Bruges*). (*Fot. Bruckmann*).

tura, ma il suo colorito pieno tende verso una tonalità più cupa.

Uno dei suoi capolavori è il *Giudizio Universale e le Sette Opere di Misericordia* (fig. 304) del Museo d'Anversa, ordinato dagli Elemosinieri di quella città. È un trittico: nel centro è rappresentata la sepoltura dei morti, su uno degli sportelli sono tre delle Buone Opere, sull'altro le altre tre. Il Van Orley ebbe la singolare inspirazione di dipingere la prima delle Buone Opere, « la sepoltura dei morti », nella valle di Giosafat, così come il Van der Weyden fa celebrare uno dei Sacramenti ai piedi della Croce. Più tardi egli diede le teste di Lutero e di Melantone a due che assistono al Giudizio Universale.

Fig. 311.
Lancellotto Blondeel.
San Luca e Sant'Eligio,
patroni dei pittori.
(*Chiesa di San Salvatore, Bruges*).
(*Fot. Daled*).

Le *Prove di Giobbe* (fig. 302), un altro dei lavori capitali del maestro, gli furono ordinate da Margherita d'Austria per il conte Antonio di Lalaing. Ora si trovano al Museo Reale di Bruxelles. Molti richiami ad opere italiane, molti movimenti tormentati, molti audaci atteggiamenti, mostrano un po' d'enfasi nel loro effetto troppo voluto: tali sono le critiche che si potrebbero fare al pannello principale. Il colorito è anch'esso un po' artificiale, ma la fattura è meravigliosa per le tinte ricche e per la fusione dell'insieme.

Un'altra delle sue opere principali è una scena della vita degli

apostoli Tommaso e Matteo, al Museo Imperiale di Vienna (fig. 303). Quantunque essa rappresenti più d'un solo episodio, questa pittura ha maggiore unità degli altri quadri del maestro. Essa ha il colorito brillante con riflessi un po' capricciosi.

Il Van Orley dipinse molti ritratti, tra i quali quelli di molti principi. Nel 1515 ritrattò i sei figli di Filippo il Bello, e questi ritratti furono regalati al re di Danimarca. Si crede che tutti i suoi ritratti siano perduti tranne uno solo, quello del dottor Zelle dipinto nel 1519 e che appartiene al Museo di Bruxelles (fig. 305).

Fig. 312. — Van Coxcyen. Martirio di San Sebastiano. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

Il Van Orley fornì ai sovrani dei Paesi Bassi molti cartoni per arazzi. Eseguì pure cartoni per vetri dipinti ; molte di queste vetrate si trovano nella chiesa di Santa Gudula a Bruxelles e rappresentano Carlo V e sua moglie Isabella di Portogallo, Luigi d'Ungheria e sua moglie e insieme i quattro patroni di questi principi. Queste due vetrate furono eseguite negli ultimi anni della sua vita, una nel 1537, l'altra nel 1538.

Un altro pittore di Bruxelles, Cornelio Schernier, soprannominato Van Coninxloo, è molto meno noto, ma appartiene allo stesso tempo e allo stesso stile. Si sa che egli lavorò dal 1529 al 1558. Nacque probabilmente verso il 1500. Il Museo di Bruxelles possiede due quadri di lui, uno grande ed uno piccolo. Il primo è un trittico, la *Leggenda di Maria Maddalena* (figura 306). Fu dipinto nel 1537 per

Fig. 313. — Lamberto Lombardo Il Sacrificio dell'Agnello pasquale. (*Museo di Liegi*). (*Fot. Lévy*).

Fig. 314. — Campana.
La Deposizione.
(*Cattedrale di Siviglia*).
(*Fot. Lacoste*).

Giovanni Teughel, abate di Dilighem. Lo si attribuì per molto tempo al Gossaert e infatti esso mostra una grande affinità con le opere di quest'ultimo; il Cristo accanto a Simone il Fariseo appartiene ancora alla scuola di Thierry Bouts, mentre il robusto Fariseo dai capelli rossi al primo piano ricorda Raffaello. Il colorito è ricco e luminoso. In questi quadri è manifesta la tendenza ad abbellire le persone e gli atteggiamenti. Vi è una profusione di monumenti architettonici pari a quella del Gossaert e del Van Orley.

Nel piccolo quadro intitolato la *Genealogia di Maria* (fig. 307), Gioachino ed Anna seduti sopra un banco sono riuniti dalle radici di una pianta che porta per fiore Maria. Nello sfondo ed ai lati v'è una grande profusione di ornamenti architettonici tra cui due episodi della vita dei genitori della Vergine. La pittura dal colore ricchissimo sembra quella di un miniaturista; gli ornamenti sono in chiaroscuro.

Gli ultimi pittori di Bruges presero parte al potente movimento italianista. Il primo di essi è Lancellotto Blondeel (1496-1561). In lui era accoppiato il genio del pittore e dell'architetto. Ma era soprattutto disegnatore. Fece cartoni per arazzi, e disegnò interamente i piani del suo capolavoro: il camino del palazzo del Franco a Bruges. Spinse anche più avanti del Gossaert, del Van Orley e del Van Coninxloo il gusto degli ornamenti architettonici. Divise le sue pitture in riquadri

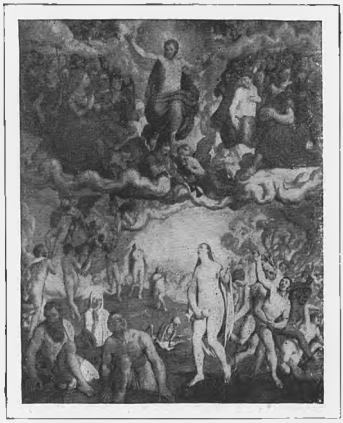


Fig. 315.
Pietro Pourbus il Vecchio.
Il Giudizio Universale.
(*Museo di Bruges*). (*Fot. Daled*).

formati da arcate e portici sontuosamente decorati. Il lusso dell'ornamento e della cornice era tale che le scene storiche diventarono quasi parte accessoria. Tutti questi capricci architettonici su fondo d'oro avevano lo stile più grazioso e spontaneo che si possa imaginare e preludevano a quella profusione di decorazioni folte e intricate, d'inesauribile fantasia, alla quale arrivò infine il Rinascimento fiammingo. Il Blondeel tracciava con una vernice scura od a penna i motivi di cui erano pieni gli sfondi dei suoi quadri. Solo i personaggi erano dipinti ad olio. La maggior parte delle opere del Blondeel si trovano a Bruges; le principali sono le *Scene della Vita dei Santi Cosma e Damiano* della chiesa di S. Giacomo dipinte nel 1523 (fig. 308); *San Luca che dipinge la Madonna* datato del 1545 (fig. 309); la *Leggenda di*

Fig. 316. — Pietro Pourbus. Ritratto di Giovanni Van der Gheenste. (*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Lévy*).

Fig. 317. — Giovanni Massys. Figura di donna. (*Collezione Pacully*). (*Fot. Bruckmann*).

Fig. 318. — Pietro Pourbus. Adriana di Buck. (*Museo di Bruges*). (*Fot. Bruckmann*).

Fig. 319. — Giovanni Massys. Giuditta. (*Collezione Dannat, Parigi*). (*Fot. Bruckmann*).

San Giorgio (fig. 310) del Museo, i *Santi Patroni della Corporazione dei Pittori* della chiesa di S. Salvatore, che porta pure la data del 1545 (fig. 311).

Intanto gl'imitatori dello stile italiano perdevano sempre di più le qualità fiamminghe che si ammiravano ancora nei primi romanisti, il Gossaert e il Van Orley. Il più glorioso titolo ch'essi ambivano era quello di Raffaello fiammingo, titolo che veniva dato con troppa generosità. In realtà non si imitavano che gl'italiani della decadenza. Per molto tempo non troveremo più nella nostra storia che gli allievi di questi maestri di second'ordine. È l'epoca dei grandi quadri d'altare dai numerosi e tumultuosi personaggi. Non dedicandosi più che al disegno e alla composizione, si trascurava il colorito. L'erudizione e l'abilità accademica presero il posto della genialità e della vera emozione creatrice. La scuola e lo studio sostituirono l'osservazione del vero ed i modelli la natura viva.

La metà del XVI secolo ci diede una serie di romanisti: Michele Van Coxcyen, nato a Malines nel 1449, è il primo di cui si sappia con certezza che, dopo aver studiato nel suo paese, si sia recato in Italia a perfezionarsi. Più tardi visse a Malines, a Bruxelles, a Gand e ad Anversa. Era un artista di gran nome, favorito da Carlo V, che prese quattro dei suoi quadri per il convento di S. Giusto ed anche da Filippo II. Visse novanta due anni e tutti i quadri che di lui ci restano furono dipinti nella vecchiaia. Così il

Fig. 320. — Giovanni Massys. Elia e la vedova di Sarepta. (*Museo di Carlsruhe*). (*Fot. Bruckmann*).

Martirio di S. Sebastiano (fig. 312) del Museo di Anversa, uno dei primi fra quelli che ci sono noti, fu dipinto all'età di settantasei anni. La sua opera è un'imitazione degl'Italiani, non di un solo maestro in particolare, ma di varii artisti dei quali fuse lo stile. Si dedicò specialmente al nudo; le figure principali sono ben disposte al primo piano, mentre le altre sono esageratamente rimpicciolite per la distanza. Il suo colorito presenta molta fantasia ed ha belle e delicate sfumature.

FIG. 321. — GIOVANNI MASSYS.
LOT E LE SUE FIGLIE.
(*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

La fama di Lamberto Lombardo (di Liegi) non fu minore (1505-1566). Egli acquistò una grande reputazione nel mondo dei letterati del suo tempo. Era un pittore caldo e la profonda conoscenza che aveva dell'antichità romana contribuì assai al successo delle sue lezioni. Conosciamo ben poco della sua opera. Il *Sacrificio dell'Agnello Pasquale* (fig. 313) del Museo di Liegi è uno dei pochi quadri che gli si attribuiscono con una certa sicurezza. È un'opera corretta e un po' fredda.

FIG. 322. — GIOVANNI MASSYS.
IL VECCHIO E LA GIOVANE.
(*Museo di Stoccolma*).

A mano a mano che s'allargava il dominio dei nostri sovrani, la nostra scuola diventava più cosmopolita. La miglior prova di questo ci è data da Pietro di Kempenaer, più noto col nome di Pedro Campana, che nacque a Bruxelles nel 1503, passò varii anni in Italia ed anche di più in Ispagna, donde tornò a

Fig. 323. — Frans Floris.
La Caduta degli Angeli.
(*Museo d'Anversa*).
(*Fot. Hermans*).

Bruxelles nel 1560. La maggior parte dei suoi quadri si trovano a Siviglia. La cattedrale di questa città possiede una *Deposizione* (fig. 314). L'esagerazione degli atteggiamenti e dei sentimenti, come pure la violenta opposizione delle carni livide con le ombre scure, provano chiaramente l'influsso dell'arte spagnuola.

Pietro Pourbus il Vecchio fu il capo di una famiglia che mantenne alta la vecchia fama di Bruges durante il sec. XVI. Nacque a Gouda verso il 1510, si recò a Bruges circa nel 1538 e vi morì nel 1584. Se pure non fece il viaggio in Italia, per lo meno seguì le traccie di coloro che si erano formati alla scuola transalpina. Ci lasciò varie scene della Bibbia e molti ritratti. Il *Giudizio Universale* (fig. 315) del Museo di Bruges è una delle sue più celebri composizioni. Ricorda lo stesso soggetto trattato da Francesco Floris, un pittore più giovane del Pourbus, ma che pure fu imitato da quest'ultimo. La maniera del Pourbus conserva ancora un poco della primitiva delicatezza, benchè il pittore si mostri anche preoccupato di eleganze accademiche. Ma egli è più noto come ritrattista. Il ritratto così minuziosamente eseguito di Giovanni Van der Gheenste (figura 316) del Museo di Bruxelles, il cui volto splende come alabastro, e il ritratto di Adriana di Buck (figura 318) del Museo di Bruges contano fra i capolavori del genere.

Fig. 324. — Frans Floris.
Adorazione dei Pastori.
(*Pinacoteca di Monaco*).
(*Fot. Bruckmann*).

Fra gli artisti seguaci del-

l'arte italiana siamo molto sorpresi di trovare Giovanni Massys, il figlio ed allievo di Quintino (Anversa, 1509-1575). Tutti i quadri che abbiamo di lui sono posteriori al suo viaggio in Italia. Cominciò probabilmente ad imitare suo padre e forse varii quadri attribuiti a Quintino sono invece di mano del figlio. In seguito dipinse volentieri giovani donne nude e seminude e questi ritratti di belle donne a mezza figura formano la sua specialità (fig. 317). Le sue donne, che egli dice essere ispirate dalla Bibbia, la casta Susanna, le figlie di Lot, Betsabea, hanno invece i volti rosei e imbellettati, gli occhi a mandorla, la bocca piccola ed il sorriso civettuolo. A volte questi piccoli occhi sono un po' loschi e spesso anche la posa è rigida. Il colore è pallido e falso. Insomma, quest'artista ibrido è un disertore. Cade nella leziosaggine. Tuttavia la grazia del disegno e la sua sensibilità attestano che l'influsso del padre non è andato perduto. La *Giuditta* appartenente al sig. Dannat di Parigi è forse il più bello di questi nudi di donna, dal colore piatto, ma dall'esecuzione sicura (fig. 319). *Elia e la Vedova di Sarepta* (figura 320) del Museo di Carlsruhe ricorda l'antica scuola per il suo delizioso panorama di città trattato come una miniatura. Nelle *Figlie di Lot* (fig. 321) del Museo di

FIG. 325. — FRANS FLORIS. RITRATTO DI UN FALCONIERE. (*Museo di Brunswick*). (*Fot. Bruckmann*).

FIG. 326. — GUGLIELMO KEY. RITRATTO DI ELIGIO MOSTAERT. (*Museo Imperiale di Vienna*). (*Fot. Löwy*).

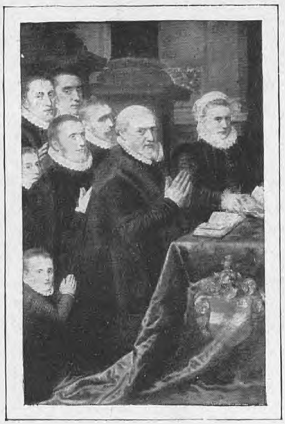


Fig. 327. — Adriano Key. La Famiglia di Smidt. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

Bruxelles vi è una donna bionda pallida e sorridente, dagli occhi civettuoli e dalle forme perfette. Un'altra caratteristica del paese ch'egli ha conservata, è il bisogno di canzonare i vecchi innamorati. Uno di questi quadri si trova al Museo di Stoccolma (fig. 322).

Francesco Floris chiude la serie dei primi italianisti, di quelli che, avendo lavorato a Roma, si chiamarono i Romanisti. Fu discepolo di Michelangiolo e rinnegò il colore per dedicarsi unicamente al disegno ed allo studio dell'anatomia. Ebbe gran fama mentre era vivo e molto tempo dopo la sua morte; i giovani accorrevano da ogni parte al suo studio. Si devono a lui varii cartoni di arazzi, disegni per incisioni, quadri d'altare, composizioni mitologiche e molti ritratti. Stabilì definitivamente la sede della scuola fiamminga ad Anversa. Nacque in questa città verso il 1516, frequentò lo studio di Lamberto Lombardo a Liegi, partì poi per l'Italia e ritornò nel 1547 ad Anversa dove morì nel 1570. La *Caduta degli Angioli*, datata dal 1554, al Museo d'Anversa (fig. 323), è il suo capolavoro di genere religioso. È uno studio di nudi che hanno gli atteggiamenti più audaci. con forti musculature ed ampie schiene. A questa imitazione di Michelangiolo manca la forza drammatica del grande fiorentino: è insomma un'opera di correttezza accademica piuttosto che una creazione ispirata. Il colore è sgradevole ed ha la sola missione di accentuare le forme.

Fig. 328. — Adriano Key. La Famiglia di Smidt. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

Altri quadri di soggetto biblico spingono ancor più oltre il disprezzo del colore. L'*Adorazione dei Pastori* (fig. 324) a Monaco e ad Anversa

Fig. 329. — Giusto Van Cleef.
Ritratto.
(*Castello di Windsor*).

Fig. 330. — Giusto Van Cleef.
Ritratto di giovane.
(*Museo di Berlino*). (*Fot. Gesellschaft*).

non ha altra cura che quella dell'eleganza degli atteggiamenti, come pure i suoi *Marte e Venere* di Berlino e di Brunswick.

Le sue opere migliori sono i suoi ritratti, quantunque essi fossero meno apprezzati dai contemporanei. Quello di un *Falconiere* (fig. 325) nel Museo di Brunswick, datato del 1558, un ritratto di donna dello stesso anno a Caen e un ritratto di uomo del 1555 a Madrid, sono opere eccellenti. Qui la natura ha fatto dimenticare la scuola ed il suo *Falconiere* è un modello di sana semplicità e di sobrio vigore.

Mentre l'arte cadeva nell'artificio e nell'affettazione, il ritratto solo conservava la naturalezza e la verità. Molti pittori che ci sono rimasti sconosciuti ci hanno senza dubbio tramandato ritratti di valore. Tra quelli che conosciamo, Guglielmo Key è uno dei più no-

Fig. 331. — Nicola Neufchâtel.
Ritratti.
(*Pinacoteca di Monaco*).
(*Fot. Hanfstaengl*).

tevoli. Egli nacque a Breda verso il 1515, fu ricevuto come maestro nella corporazione di San Luca ad Anversa nel 1542, e morì in quella città nel 1568. Il ritratto di Eligio Mostaert (fig. 326) nel Museo Imperiale di Vienna è magnifico per espressione di volontà e d'orgoglio ombroso. Adriano Key (1558-1589) nipote di Guglielmo, eseguì anch'egli ritratti. Quello di Eligio di Smidt, dei suoi sette figli (fig. 327) e quello di sua moglie Maria di Decker con una figlia (fig. 328), che si trovano nel Museo di Anversa, si distinguono per l'esattezza della loro fisionomia e la naturalezza dei loro atteggiamenti. Il colorito è abbastanza fiacco, ma il ritratto è vigoroso e vivo. Giusto Van Cleef, detto il Pazzo, il secondo del suo nome e che apparteneva ad una numerosa famiglia di artisti, dei quali alcuni sono noti soltanto di nome, si distingue anche come ritrattista. Nacque ad Anversa verso il 1518 e lavorò a Londra nel 1554 : al castello di Windsor ed in altri palazzi e castelli d'Inghilterra si trovano la maggior parte delle sue opere ed esse sono tanto apprezzate che si esita ad attribuirgliele per farne l'onore al Moro ed all'Holbein (fig. 329). Il Museo di Berlino possiede un suo ritratto di giovane (fig. 330) dal berretto nero, del quale il Rubens fece una copia. Il modello, dalla carnagione calda e carezzevole, dipinto con larghezza, si stacca magnificamente sopra un fondo scuro e trasparente. Il nome di Nicola Neufchâtel o Lucidel (di Mons) merita di esser ricordato per

Fig. 332. — Antonio Moro.
Il Duca d'Alba.
(*Bruxelles*). (*Fot. Hanfstaengl*).

Fig. 333. — Antonio Moro.
Autoritratto.
(*Museo di Firenze*). (*Fot. Brogi*).

FIG. 334. — ANTONIO MORO.
MARIA TUDOR.
(*Museo di Madrid*). (*Fot. Anderson*).

varii ritratti che sono oggi a Monaco (fig. 331). Ma abbiamo fretta di arrivare al più illustre dei ritrattisti della metà del Cinquecento, Antonio Moro. Egli nacque verso il 1519 ad Utrecht, dove cominciò anche la sua carriera. Nel 1547 la corporazione di San Luca di Anversa lo accolse come membro. In seguito lo ritroviamo a Bruxelles (1549), a Roma (1550-1551), a Madrid (1551), in Portogallo (1552), a Londra (1553) poi ritornò ad Utrecht, donde ripartì nel 1559 per accompagnare Filippo II in Ispagna. Nel 1568 lo vediamo lavorare a Bruxelles per il duca d'Alba, e morì ad Anversa nel 1576. Egli fu il pittore dei principi e dei grandi; infatti la maggior parte dei suoi ritratti sono imagini di fasto, curate fino nei minimi particolari, senza che questa minuzia danneggi minimamente la verità della fisionomia, la naturalezza dell'atteggiamento, il pulsare della vita. I modelli storici portano impresso in modo sorprendente il loro carattere sul loro volto. Così in Maria Tudor (fig.334) del Museo di Madrid, si riconosce l'implacabile fanatica, l'omicida coperta di seta ed ornata di gioielli; nel duca d'Alba (una copia) (fig.332) di Bruxelles, l'oppressore perfido e feroce; nel suo autoritratto di Firenze (fig.333), l'artista profondo e penetrante; nei *Canonici* di Berlino, i preti dall'austera dottrina, ma dalla vita piuttosto epicurea (fig. 335); in Massimiliano II a Madrid (figura 336), una suprema aristocrazia, una distinzione innata. Ma non

FIG. 335. — ANTONIO MORO. — CANONICI.
(*Museo di Berlino*). (*Fot. Phot. Gesellschaft*).

Fig. 336. — Antonio Moro. L' Imperatore Massimiliano II. (*Museo di Madrid*). (*Fot. Anderson*).

solo egli rese in tutta la loro originalità i grandi della terra ed i privilegiati della società, seppe anche cogliere e fissare la caratteristica dei discredati e delle figure grottesche. Così il buffone del cardinale Granvelle al Louvre e Pereson, il buffone del re di Spagna al Prado (fig. 337), contano fra i suoi capolavori. Quest'ultimo ha in mano un mazzo di carte ; l'altra mano regge l'impugnatura della spada. Questo tipo di bruttezza è stato riprodotto sulla tela con una forza e una intensità senza pari, eppure non ha alcuna volgarità. Generalmente questi ritratti non sono mai rigidi, nonostante la loro solidità. Essi rappresentano la transizione fra i personaggi un po' compassati del periodo anteriore e le figure che il Rubens e il Van Dyck animeranno fra poco d'una vitalità esuberante.

Nel corso del XVI secolo troviamo ancora fra i ritrattisti Eligio Congnet (1538-1599). Dipinse Pierson La Hues, il tamburino della corporazione di San Luca ad Anversa (fig. 338), un simpatico tipo che ci saluta con gesto nobile al Museo di Anversa con un'aria dignitosa e cordiale insieme. Abramo De Rycker (Anversa, 1566-1599) fu un pittore assai pregevole, a giudicarne dai suoi due ritratti che si trovano alla chiesa di S. Giacomo ad Anversa. Lo stesso si può dire per Francesco Pourbus, figlio di Pietro, nato a Bruges nel 1545, morto ad Anversa nel 1581. Una delle sue opere più importanti è il quadro d'altare per la cappella funeraria di Viglius nella chiesa di San Bavone a Gand, il *Cristo fra i Dottori*. composizione accademica dal colorito fiacco. L'*Uomo dal Bicchiere* (fig. 339) del Museo di Brunswick vale molto di più. È datato del 1575, e ricorda a un tempo

Fig. 337. Antonio Moro. Pereson, Buffone del Re di Spagna. (*Museo di Madrid*). (*Fot. Anderson*).

i ritratti del Moro ed il *Falconiere* del Floirs, ma è meno solido di quest'ultimo. Il bevitore, una figura forte e robusta, ha lo sguardo un po' vago, come se il bicchiere che regge un po' goffamente non fosse il primo della giornata.

Francesco II, figlio di Francesco Pourbus, fu un ritrattista eccellente. Nacque ad Anversa nel 1569 e morì a Parigi nel 1622. Nel 1599 Vincenzo di Gonzaga, duca di Mantova, lo prese alla sua corte come pittore, quando aveva già eseguiti i ritratti degli arciduchi a Bruxelles. Rimase in Italia fino al 1610. In questo stesso anno fece a Parigi i ritratti di Enrico IV e di Maria de' Medici e divenne tosto il pittore ordinario della regina. La maggior parte della sua vita dipinse dunque teste coronate. Era del resto un vero pittore di corte. I suoi ritratti sono pieni di aristocrazia; l'espressione è orgogliosa, l'atteggiamento altero. Generalmente hanno una tonalità un po' dura. *Maria de' Medici*, al Louvre (fig. 340), è un po' fredda di colore, ma impone rispetto. Suo figlio Luigi XIII giovinetto, al Museo degli Uffizi a Firenze (figura 341), è una perla di grazia e di naturalezza infantile, che fa pensare alla delicata pittura del nonno, Pietro Pourbus. Lo stesso Museo possiede il ritratto di un pittore che porta la firma di Francesco Pourbus, ma che non può essere il suo autoritratto perchè rappresenta un uomo sulla quarantina, mentre il Pourbus nel 1591 non aveva che ventun anni. È anzi una delle prime sue opere, ma è piena di merito.

Fig. 338. — Eligio Congnet. Pierson La Hues, Tamburino della Corporazione di S. Luca. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

Fig. 339. — Francesco Pourbus. L'Uomo dal bicchiere. (*Museo di Brunswick*). (*Fot. Bruckmann*).

Questo pittore eseguì anche varii quadri religiosi. La *Cena* del Louvre è dipinta in toni caldi e potenti, ma con un po' di durezza. Mentre il Pourbus s'era stabilito in Francia, un altro ritrattista, Paolo Van Somer (di Anversa) andò a lavorare a Londra, dove fu il pittore prescelto dai principi e dai pari.

Il paesaggio, come il ritratto, libera talvolta i Fiamminghi dall'influsso italiano. Se i paesisti fecero il viaggio in Italia, non fu per cercarvi i maestri, ma i siti pittoreschi. Infatti, durante questo secolo, i paesisti rappresentarono generalmente luoghi montuosi e rocciosi. Pietro Breughel il Vecchio aveva solo questo scopo nel percorrere l'Italia, e quando i fratelli Bril andarono a stabilirsi a Roma, non lo fecero per cercare lezioni, ma per darne. Il paesaggio rimane dunque nel Cinquecento un'espressione della pittura fiamminga, come lo era stato col Patinir e con Enrico Bles. I primi che si distinsero, Luca Cassel (nato nel 1510, morto nel 1560) e Giacomo Grimmer (Anversa, 1526-1590) dipingevano con molta arte roccie scoscese e castelli pittoreschi, ma riuscivano meno bene nelle piccole figure che spesso dovevano far eseguire da un collaboratore (fig. 343-344).

FIG. 340.
FRANCESCO POURBUS II.
MARIA DE' MEDICI.
(*Museo del Louvre*).
(*Fot. Hachette*).

Giovanni Bol (Malines 1534-Amsterdam 1593) si distingue per i suoi disegni meravigliosi e i suoi quadri molto sobrii di colore, ma sorpassanti in finezza ed in preziosità da miniatura quello che produssero i più celebri artisti di questo genere (fig. 345).

Eligio Van Coninxloo (Anversa 1544-Amsterdam 1607) fu considerato anch'esso come uno dei migliori paesisti del suo tempo e veramente quello che possediamo di lui è notevole per il profondo amore per la natura ; gli alberi fronzuti sono stati dipinti da un artista che li amava e non come semplici accessorii (fig. 346).

In quest'epoca, intere famiglie si consacrano alla pittura e più specialmente al paesaggio. È il caso specialmente per i Van Coninxloo, come per i Van Valckenburg, per i De Momper ed i Bril. Due fratelli Van Valckenburg eseguirono numerosi pae-

saggi. Ambedue nacquero a Malines, Luca, il maggiore, verso il 1540, Martino, il secondo, nel 1542. Ambedue emigrarono essendo protestanti, e andarono in Germania, dove dimorarono lunghi anni. I Van Valckenburg si collegano piuttosto alla vecchia scuola nazionale che agli italianisti. Luca continuò a dipingere nello stile del Patinir e di Enrico Bles alte roccie dalle forme capricciose e fantastiche con deliziosi sfondi che si accordano delicatamente col cielo. Come pittore di scene di costumi, Luca segue le traccie del Breughel, ma rispetta le convenienze ed è meno arguto. Alcuni quadri, come il *Paesaggio invernale* coi giuochi dei fanciulli (fig. 348) del Museo di Vienna (n.736), sono visibilmente ripresi da Pietro Breughel, ma la pittura è secca e la composizione è grave se la si paragona a quella del suo grande predecessore. L'*Albergo del Villaggio* del 1598 (figura 347) rappresenta, grazie alla tonalità rossiccia, quasi una caricatura di quella del Breughel. *I Mesi* (fig. 349) di Martino Van Valckenburg sono quadri simpatici nei quali i paesaggi sono affascinanti e le figure insignificanti. Il Museo Imperiale di Vienna possiede di Federico Van Valckenburg (Malines 1573-Norimberga 1623), figlio di Luca, tre quadri della stessa maniera di quelli di suo padre, ma di minor valore artistico.

I De Momper rappresentano una terza dinastia artistica nu-

Fig. 341. — Francesco Pourbus II. Luigi XIII. (*Galleria degli Uffizi, Firenze*). (*Fot. Anderson*).

Fig. 342. — Francesco Pourbus II. Ritratto di un pittore. (*Galleria degli Uffizi, Firenze*). (*Fot. Brogi*).

Fig. 343. — Luca Cassel. — Paesaggio.
(*Bruxelles, Museo*). (*Fot. Alexandre*).

merosa e assai confusa, nella quale distinguiamo a fatica un Giusto De Momper (circa 1564-1635) e un Francesco de Momper (1607-1660) : gli archivi ne segnalano ancora altri. Le opere sono, come i pittori, della stessa famiglia, tuttavia esse hanno differenze sufficienti a rivelare pennelli distinti. I più antichi dipingono roccie nude sparse nel deserto e che formano larghe ed aspre macchie grigie e brune in mezzo al paesaggio. Altri paesaggi, d'aspetto più piacevole e di natura più vera, sono attribuiti con ragione a Giusto De Momper il Giovane. Un quadro di Vienna (fig. 350) ci dà un saggio dei suoi paesaggi fantastici. Giusto De Momper il Giovane inaugurò per i paesaggi una maniera che restò a lungo in favore nella scuola. Egli stabilisce violente opposizioni d'ombra e di luce tra il primo piano ed il fondo, come anche tra la sinistra e la destra del quadro. Sparge delicate sfumature

Fig. 344. — Giacomo Grimmer. — Paesaggio.
(*Museo Imperiale di Vienna*). (*Fot. Bruckmann*).

Fig. 345. — Giovanni Bol. — Paesaggio.
(*Museo di Dresda*). (*Fot. Bruckmann*).

azzurrine nel quadro. Al contrario, in altri quadri, come le *Quattro Stagioni* di Brunswick (fig. 351), sopprime ogni ricerca, ogni elemento di pittoresco troppo studiato: il paesaggio è più semplice e più naturale: la tonalità è brillante e radiosa. Questi quattro quadri furono probabilmente le sue prime opere.

FIG. 346. — ELIGIO VAN CONINXLOO.
PAESAGGIO.
(*Galleria Liechtenstein, Vienna*). (*Fot. Löwy*).

Ma la più celebre famiglia di paesisti d'Anversa è quella dei Bril. Erano due fratelli: Paolo, il più conosciuto e il più valente (1556-1626), partì a vent'anni per Roma, dove suo fratello maggiore, Matteo (1550-1584), era già andato a stabilirsi. Conosciamo numerosi quadri di Paolo Bril. Essi sono di vario genere; anzitutto piccoli quadretti eseguiti

FIG. 347. — LUCA VAN VALCKENBURG.
L'ALBERGO DEL VILLAGGIO.
(*Museo Imperiale di Vienna*). (*Fot. Löwy*).

su rame affini per la fattura come per la scelta dei soggetti a quelli del Bles, come la *Guarigione dell'Indemoniato* (fig. 352) della Pinacoteca di Monaco e datato 1601. Altri sono di maggiori dimensioni, come il *Paesaggio montuoso* di Dresda (fig. 353), dipinto nel 1608). Infine il

FIG. 348. — LUCA VAN VALCKENBURG.
PAESAGGIO INVERNALE.
(*Museo Imperiale di Vienna*). (*Fot. Lowy*).

Fig. 349. — Martino Van Valckenburg.
Il mese di Gennaio.
(*Museo di Vienna*). (*Fot. Bruckmann*).

maestro dipinse spesso ad acquerello composizioni più vaste ancora per decorare interni di palazzi e di chiese. Se ne trovano di queste ultime al palazzo Rospigliosi di Roma, a Santa Cecilia, al Vaticano (fig. 354-355) e a Santa Maria Maggiore. Esse sono assai decorative e si accordano armoniosamente agli stucchi sontuosi che li incorniciano. La Biblioteca Ambrosiana di Milano è anch'essa assai ricca di opere di Paolo Bril : piccoli paesaggi fini come miniature, o vaste composizioni largamente eseguite. Paolo Bril era e rimase un pittore di pura razza fiamminga che eseguiva il paesaggio con la fantasia e l'abilità scrupolosa dei suoi compatrioti, ma che, sotto l'influsso italiano, adottò uno stile più largo e più decorativo. Egli non isola un angolo della natura e non si ferma in un punto determinato, ma combina motivi diversi, imponenti e seducenti che prende a prestito dalla regione alpestre. Inaugurò dunque il paesaggio monumentale che si continuò poi per secoli, tanto in Italia quanto al di qua dei monti.

Durante la seconda metà del Cinquecento, la scuola degli Italianisti subì una trasformazione o meglio una serie di trasformazioni che la allontanarono ancor più dalla vecchia scuola fiamminga, ma che la separarono pure dalla scuola italiana assicurandole in tal modo una vera originalità. Il colore riacquistò la sua importanza, colore artificiale senza

Fig. 350. — Giusto De Momper.
Paesaggio.
(*Museo Imperiale di Vienna*). (*Fot. Löwy*).

Fig. 351. — Giusto De Momper.
La Primavera.
(*Museo di Brunswick*). (*Fot. Bruckmann*).

dubbio, ma più ricco di quello dei primi italianisti. Si ebbero allora una quantità di pittori storici, tutti abilissimi nel maneggiare il pennello, ma privi di vero temperamento artistico, narratori prolissi di episodi biblici o di leggende di santi, senza alcuna forza drammatica e senza sensibilità.

Alla loro testa è Martino De Vos di Anversa (1531-1613), che fece il viaggio in Italia e conobbe il Tintoretto a Venezia. Era nella piena maturità del suo talento quando si scatenò la furia degli iconoclasti che annientò tutti i quadri d'altare delle chiese di Anversa. Dopo che la calma fu tornata nel paese ed il culto rimesso in onore, le chiese, le corporazioni e le confraternite si affrettarono a ricostruire i loro altari e da questa epoca datano innumerevoli quadri religiosi dipinti nella maniera enfatica e declamatoria delle scuole bolognese e veneziana. Il De Vos era un artista straordinariamente fecondo che dipingeva con slancio e quasi senz'accorgersene una composizione dopo l'altra. Aveva subito in Italia l'influsso d'uno dei più sorprendenti improvvisatori della pittura, dal quale però disgraziatamente aveva appreso soltanto questa facilità e quest'abbondanza. Il Tintoretto è il più impetuoso dei pittori; Martino De Vos invece è ponderato fino alla timidità nella concezione e nella composizione dei suoi motivi; il suo colore non manca

Fig. 352. — Paolo Bril. — La Guarigione dell'Indemoniato.
(*Pinacoteca di Monaco*). (*Fot. Bruckmann*).

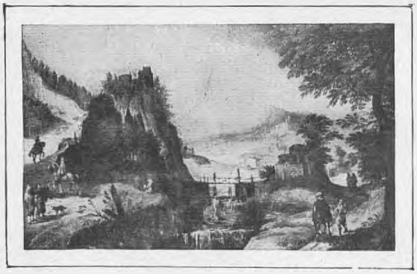


Fig. 353. — Paolo Bril. — Paesaggio. (*Museo di Dresda*). (*Fot. Bruckmann*).

di varietà e di splendore, ma è privo di vigore ; i suoi personaggi sembrano impomatati e imbellettati ; di tutti i nostri pittori è quello la cui maniera ci dà la più sgradevole impressione di porcellana. L'*Incredulità di San Tommaso* (fig. 356), che dipinse per un altare della cattedrale di Anversa (1574), ci dà un esempio di questi quadri antipatici dove le figure senza passione hanno tutte atteggiamenti simmetrici. Lo stesso si può dire per il *Tributo di Cesare* (figura 357) dipinto nel 1601 per l'altare di Sant'Eligio nella chiesa di S. Andrea, una delle sue ultime opere, attualmente al Museo di Anversa. Il miglior quadro di Martino De Vos è il *Trionfo di Cristo* (fig. 360) al Museo di Anversa. Qui troviamo una vera elevatezza di sentimento. Bisogna dire che questa volta Martino De Vos fosse trascinato dal soggetto e lavorasse col cuore e non solo con la mente. Tuttavia in lui, come in Francesco Floris, il ritrattista è superiore al pittore storico. Citiamo a prova di ciò il ritratto della famiglia Anselmo (fig. 358),

Fig. 354. — Paolo Bril. — Paesaggio. (*Biblioteca del Vaticano*). (*Fot. R. Moscioni*).

Fig. 355. — Paolo Bril. — Paesaggio. (*Palazzo Rospigliosi, Roma*). (*Fot. R. Moscioni*).

ch'è al Museo di Bruxelles (1577); quello di Eligio Hoffman e di sua moglie (1570), nel Museo di Amsterdam (fig. 359); e infine quello di un'ignota dama a Madrid. In tutti questi ritratti l'aspetto di porcellana, così sgradevole nella pittura del De Vos, è fortemente attenuato e cambiato in una pasta di solido smalto; i modelli sono robusti tipi fiamminghi rappresentati con coscienza e verità.

FIG. 356. — MARTINO DE VOS.
L'INCREDULITÀ DI SAN TOMMASO.
(*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

Il principale allievo di Francesco Floris fu Ambrogio Francken di Anversa (1544-1618), figlio di un pittore e l'ultimo di tre fratelli pure pittori. Il Museo e le chiese di Anversa possiedono molti de' suoi quadri. La *Moltiplicazione dei Pani* (fig. 361), che dipinse nel 1598 per l'altare dei mugnai e fornai nella cattedrale, è la migliore delle sue opere. Il difetto più grave di quest'artista e di tutti quelli del suo gruppo è d'aver perduto il senso del colore che avevano tutti i loro predecessori. Si studiano di produrre molto effetto con toni rari e ne trovano alcuni artificiali e sgradevoli. Nel *Martirio dei Santi Crispino e Crispiniano* (fig. 362), eseguito per l'altare dei calzolai nella cattedrale, il pittore ha cercato il soggetto di un dramma, ma i personaggi che lo interpretano sono i carnefici e non i martiri. Questi ultimi gli servono soltanto di pretesto per dipingere il nudo; ma

FIG. 357. — MARTINO DE VOS.
IL TRIBUTO DI CESARE.
(*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

Fig. 358. — Martino De Vos.
Ritratto della Famiglia Anselmo.
(*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Delœul*).

le loro carni sono pallide e scialbe. Invano si muovono e s'agitano: nessuno di loro giunge al patetico. Il Museo di Anversa possiede un trittico proveniente dall'altare dei fabbri ferrai nella cattedrale. Porta un monogramma composto delle lettere GLMB (fig. 367) e la data 1588 tracciata sopra un mausoleo. Questo quadro è evidentemente di quest'epoca, ma non si può attribuirlo a nessuno dei maestri conosciuti. Esso presenta una certa affinità con le opere di Ambrogio Francken, ma i volti sono più vivi, più « ritratti », il disegno più esatto e l'insieme più naturale. È un'opera veramente superiore alla maggior parte di quelle di questo tempo.

A questo gruppo si ricollega ancora Luca de Heere (Gand 1534-Parigi 1584). Fu il più colto, ma anche il più accademico degli artisti del suo tempo. Nella chiesa di S. Bavone a Gand vi è un suo quadro rappresentante *Salomone che riceve la regina di Saba* datato del 1559; al Museo di Copenaghen, *Le Vergini savie e le Vergini folli* (fig. 363), l'una e l'altra opere freddamente corrette. A questa lista aggiungiamo finalmente Giusto Van Winghe (Bruxelles 1544 - Francoforte 1603), del quale il Museo Imperiale di Vienna possiede fra altri due quadri di tonalità spenta, rappresentanti *Apelle che dipinge l'amante d'Alessandro Magno* (figura 364).

Fig. 359. — Martino De Vos. — Ritratto di Eligio Hoffman e di sua moglie.
(*Museo d'Amsterdam*). (*Fot. Bruckmann*).

Il più celebre ed il più notevole dei Fiamminghi stabiliti all'estero è Dionigi Calvaert o Dionisio Fiammingo.

Fig. 360. — Martino De Vos.
Il Trionfo di Cristo.
(*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

Fig. 361. — Ambrogio Francken.
La Moltiplicazione dei Pani.
(*Fot. Hermans*).

Nacque ad Anversa verso il 1540 e si recò verso i vent'anni a Bologna nel momento in cui veniva fondata la scuola bolognese, l'ultima fioritura della pittura italiana. Gl' Italiani sono i primi a riconoscere che, per il colorito robusto, il Calvaert contribuì largamente allo sviluppo della nuova scuola, e che parecchi dei suoi alunni, come Guido Reni e l'Albani, composero la loro tavolozza secondo la sua. La fisionomia dei suoi personaggi spira un fascino ed una giovinezza che esercitarono un fecondo influsso sulle scuole transalpine. Anch'egli dal canto suo imparò molto dai confratelli italiani ; le sue figure hanno una espressione appassionata, una profondità di sentimento ignota fino allora agli artisti del Nord. I suoi *Santi Francesco e*

Fig. 362. — Ambrogio Francken.
Il Martirio dei Santi Crispino
e Crispiniano.
(*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

Fig. 363. — Luca di Heere.
Le Vergini savie e le Vergini folli.
(*Museo di Copenaghen*).

Domenico (fig. 366) del Museo di Dresda, ai quali è apparsa Maria, sono esaltati fino al cielo da questa vista. È un quadro di visionario ispirato. La sua *Danae* del Museo di Lucca è invece un sogno voluttuoso, una evocazione delle delizie terrestri. Finalmente la sua *Annunciazione* (figura 365) della chiesa di S. Domenico a Bologna spira un fascino ed una freschezza ignoti alla maggior parte dei quadri religiosi fiamminghi. Questo pittore, che congiunge in sè le scuole del Settentrione e del Mezzogiorno, fu artista veramente originale, simpatico e pieno di slancio.

Bartolomeo Spranger (1546-1627?) si recò per tempo in Francia, poi a Roma, poi a Praga ove fu chiamato dall'imperatore Rodolfo II e dove lavorò fino alla morte. Egli proveniva dagli Italiani ed ha portato in Austria l'abilità meridionale e la correttezza accademica. Il suo *Cristo e i Fanciulli* (fig. 368) del Museo di Anversa è un delizioso gruppo di figure. L'artista possiede al massimo grado tutto quello che si può assimilare attraverso la scuola.

Fig. 364. — Giusto Van Winghe.
Apelle dipinge l'amante
d'Alessandro Magno.
(*Museo Imperiale di Vienna*). (*Fot. Löwy*).

Alla fine del Cinquecento ed al principio del Seicento, i nostri Fiamminghi italianisti, seguendo l'esempio dei Bolognesi, tornarono ad un'arte più naturalista.

Il primo ed il più notevole di questi rinnovatori fu Ottone Venius (Van

Veen), nato a Leida nel 1558, da nobile famiglia. Nel 1573 frequentò lo studio di Lampsonio, l'artista letterato di Liegi, e tre anni dopo quello di Federigo Zuccari a Roma. Nel 1581 tornò in patria e dimorò successivamente a Liegi, a Leida, ad Anversa e a Bruxelles. In quest'ultima città ebbe dal 1612 la carica di controllore della Zecca, e vi morì nel 1629. Fu pittore ordinario di Alessandro Farnese e degli arciduchi Alberto e Isabella. Gli dobbiamo innumerevoli quadri. Quattro di essi, al Museo di Anversa, provenienti dalla casa della corporazione dei Merciai, ce lo fanno conoscere nella miglior luce. Due rappresentano episodii del Vangelo: la *Vocazione di S. Matteo* (figura 370) e *Zaccaria sotto il Fico*; gli altri due, scene della vita di San Nicola: il Santo getta una borsa di nottetempo nella camera di una famiglia povera (fig. 371), e protegge la città di Mira asse-

Fig. 365. — Dionigi Calvaert. L'Annunciazione. (*Chiesa di S. Domenico, Bologna*). (*Fot. Alinari*).

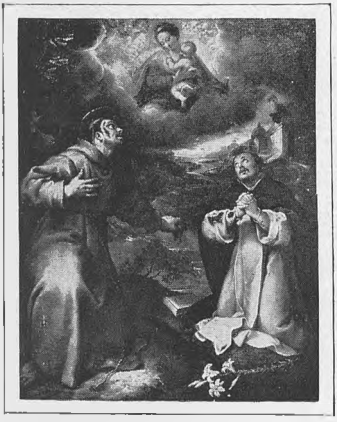


Fig. 366. — Dionigi Calvaert. San Francesco e San Domenico. (*Museo di Dresda*). (*Fot. Bruckmann*).

Fig. 367. — (Ignoto). La Predicazione di Sant'Eligio. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

Fig. 368. — Bartolomeo Spranger.
Cristo e i Fanciulli.
(*Museo d'Anversa*). (*Fot G. Hermans*).

diata (fig. 372). La pittura è morbida e grassa il colorito caldo, la luce carezzevole e trasparente, il tutto però non ha vigore; il colore splendido di Martino De Vos è scomparso; i personaggi hanno riacquistato la salute e sono contenti di vivere. Si fa ancora qualche sacrificio per la correttezza accademica, ma vi si arriva più semplicemente; l'artista non ha una gran potenza creatrice, ma almeno ha rinnegato il cattivo gusto. Uno dei suoi quadri migliori è il *Cristo e i quattro Penitenti* (fig. 369) del Museo di Magonza. Ottone Venius dipinse anche una quantità di ritratti. Quello di *Miraeus, vescovo d'Anversa* (fig. 373), è assai caratteristico: è una pittura sana, ma senza grande potenza. Il nostro

Fig. 369. — Ottone Venius.
Cristo e i quattro Penitenti.
(*Museo di Magonza*).
(*Fot. Bruckmann*).

Fig. 370. — Ottone Venius.
La Vocazione di san Matteo.
(*Museo d'Anversa*).
(*Fot. Hermans*).

artista era uno spirito colto e letterato: scrisse molti libri, predicando la morale, disponendo la storia in varii quadri, che illustrava poi con incisioni nel gusto del tempo. Trattò anche soggetti simili in alcune serie di quadri, come la *Vita di Maria* in quindici quadri, e il *Trionfo della Chiesa Cattolica* in sei quadri, l'una e l'altra al Museo di Schleissheim. Egli esercitò un influsso preponderante sul suo illustre allievo, il Rubens, che, seguendo il suo esempio, fu insieme letterato ed artista.

FIG. 371. — OTTONE VENIUS. CARITÀ DI SAN NICOLA. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

Martino Pepyn (Anversa, 1575 - 1643) era più giovane d'anni, ma di stile più arcaico. Egli restò assai più fedele di Ottone Venius alla scuola dei romanisti anteriori, ne ha conservato il freddo colore, la luce scialba, il disegno timido. Il Museo d'Anversa possiede molte sue pitture: una di esse, il *Battesimo di S. Agostino*, è datata del 1626 (fig. 374). Essa attesta che il suo autore era rimasto affatto estraneo all'influsso del Rubens e che egli continuava a dipingere teneramente, secondo la maniera tradizionale, mentre la scuola intera si lasciava trascinare sulle traccie del formidabile rivoluzionario verso un'arte più ardente e più potente.

FIG. 372. — OTTONE VENIUS. SAN NICOLA PROTEGGE MIRA ASSEDIATA. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

Con Abramo Janssens (Anversa, 1575-1632) si manifestano i primi sintomi di questa rivoluzione. Il Museo di Anversa possiede di lui due poveri quadri religiosi e ne esistono ancora molti altri di questo genere. Ma invece lo stesso Museo contiene un quadro rappresentante il *Fiume Schelda con la Pulzella d'Anversa* (figura 375), nel quale la figura del fiume è già un Dio del Rubens per il vigore dei muscoli e la trasparenza

Fig. 373. — Ottone Venius. — Ritratto di Mirabus, vescovo d'Anversa. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

delle ombre. La *Pulzella di Anversa* è degna di questa figura eroica. Quando si ricorda che lo Janssens dipinse questo quadro nel 1610 per la sala degli Stati al palazzo comunale di Anversa e che nello stesso tempo e per la stessa sala il Rubens eseguì la sua prima *Adorazione dei Magi*, si comprende donde proveniva questa risoluzione e non si può esitare a considerare questa *Schelda* se non come un'opera di mano del Rubens, almeno come una figura creata sotto il suo influsso diretto. Questo quadro non è il solo che presenti particolarità che fanno pensare al Rubens. Il Museo di Berlino possiede dello Janssens un *Vertunno e Pomona* e un *Meleagro e Atalante* (fig. 376) con animali dello Snyders che ricorda interamente la *Pulzella d'Anversa*. Le figure sono solidamente costruite e dipinte con brio. Il colore duro ed opaco reca l'impronta del vecchio stile, ma per molti altri segni è manifesto che è cominciata la rivoluzione.

Fig. 374. — Martino Pepyn. Il Battesimo di S. Agostino. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

Nel XVI secolo l'incisione seguì lo stesso movimento della pittura. Essa cominciò col riprodurre su legno le composizioni immortali che Alberto Dürer, Hans Burgkmair e Hans Springinklee eseguirono per l'Imperatore Massimiliano. Cornelio Liefrink di Anversa lavorò ad Augusta nel 1510 intorno alla genealogia di Massimiliano; nel 1516-1517 produsse nove

tavole del corteo trionfale di Alberto Dürer, nel 1516-1518 dodici tavole di Santi austriaci e altre tavole ancora. Guglielmo Liefrinck, probabilmente fratello di Cornelio, lavorò dal 1516 al 1518 nelle stesse opere; nel 1528 era di ritorno Ad Anversa, dove visse fino al 1538; il suo allievo Giovanni Molyns o Lyns seguì le traccie del maestro. Il suo ritratto del doge veneziano Francesco Donato, inciso e pubblicato da lui nel 1554, ha ancora la fattura larga e potente dell'epoca precedente (fig. 377). Una serie di nove tavole incise su legno, appartenenti alla stessa scuola, rappresenta in maniera vigorosa alcuni eroi a cavallo in atto di combattere: Goffredo di Buglione, Ettore di Troia ed altri. Una di queste tavole porta la data del 1510 ed il monogramma M.C.; un'altra ha le iniziali R. H. La Biblioteca Reale di Bruxelles possiede esemplari delle due edizioni, di cui una, recante il nome dei prodi in fiammingo, appartiene alla stessa scuola dall'esecuzione ampia e potente (fig. 378). La generazione seguente perdette molto di questo vigore e adottò una maniera più svelta che ha talvolta una certa eleganza; così il ritratto della regina Elisabetta di Giovanni Liefrinck, figlio di Guglielmo. Questa stessa maniera fu adottata da Pietro Coeck, l'autore della serie i *Costumi dei Turchi* in dieci tavole da lui disegnate (fig.380-381). E tale fu pure lo stile della pleiade di illustratori di libri che lavorarono per la

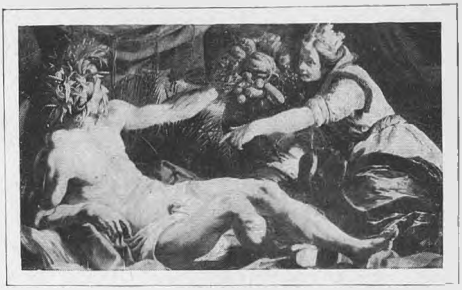


Fig. 375. — Abramo Janssens. — Il Fiume Schelda con la Pulzella d'Anversa. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

Fig. 376. — Abramo Janssens. Meleagro e Atalante. (*Museo di Berlino*). (*Fot. Phot. Gesellschaft*).

Fig. 377. — Giovanni Molyns. Il doge Francesco Donato. (*Museo Plantin-Moretus*). (*Fot. Hermans*).

tipografia plantiniana, Arnoldo Nicolai, Antonio Van Leest, Gherardo Jansen, Cornelio Muller, che incisero secondo i disegni di Pietro Van der Borcht, e molti altri.

Ben maggiore fu il numero degli incisori su rame nella seconda metà del XVI sec. Anversa diventò allora il grande mercato di stampe, che spesso si pubblicavano in fascicoli di varii fogli. Tra i pittori più reputati di questa città ve ne furono molti che procurarono modelli agl'incisori su rame: Francesco Floris, Martino De Vos, i cui lavori in questo genere si contano a centinaia; Stradanus di Bruges, Pietro Breughel. Gli esecutori di questi modelli furono più numerosi dei disegnatori. Vi furono dapprima i semplici riproduttori in rame dei disegni, che moltiplicano la composizione senza aggiungervi nulla del proprio, come gl'incisori delle tavole religiose, dei precetti morali, delle allegorie, degli insegnamenti storici o professionali, pubblicati generalmente in quarto, ed eseguiti da Girolamo Cock (Anversa, 1510-1570), Gherardo De Jode (Nimega, 1517 - Anversa, 1591), Francesco Huys pittore incisore (1522-1562) (figura 379), Pietro Van der Heyde (1530 - 1576), Filippo Galle (Haarlem 1537-Anversa 1612). Un altro gruppo di incisori di Anversa si distinse per la sua maniera più accurata, più delicata, più brillante; sono i miniaturisti della loro arte, ma hanno più splendore che calore, più raffinatezza che eleganza. Essi si possono raggruppare in famiglie: due De

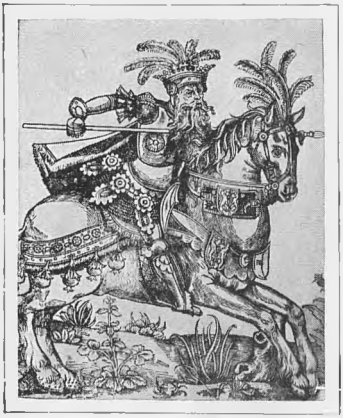


Fig. 378. — Uno dei Nove Prodi. (*Bruxelles, Biblioteca Reale*). (*Fot. van Damme*).

Jode, quattro Galle, quattro Collaert (fig. 382), due De Passe, due Mallery, tre Wiericx. I tre primi gruppi hanno talvolta lo stile più energico, talvolta quello più leccato; i quattro ultimi gruppi si disputano la palma per le incisioni più brillanti. I tre fratelli Wiericx, Giovanni (1549?), Girolamo (1553 - 1619), Antonio (1559 - 1624) (fig. 384), sono superiori a tutti gli altri per la sottigliezza e la delicatezza dei loro effetti. Un gruppo di maestri cheandarono a lavorare in Germania, i tre Sadeler (fig. 383) e Bart. Spranger si distinsero per le loro tavole più considerevoli, di un vivo splendore, ma che cadono però in una ricercatezza eccessiva.

Fig. 379. — Francesco Huys. Erasmo. (*Biblioteca di Bruxelles*). (*Fot. van Damme*).

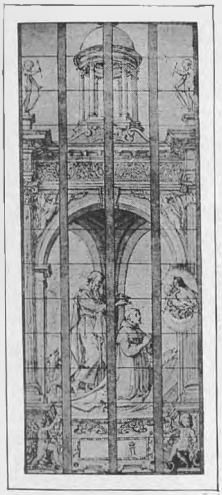


Fig. 380. — P. Coeck. Giovanni III, re di Portogallo. (*Eremitaggio, Pietroburgo*).

Nel Cinquecento l'arte dell'arazzo si concentrò nelle città di Bruxelles e di Audenarde. Nella prima si riprodussero grandi scene storiche, opere di somma importanza; nella seconda si trattarono soggetti più semplici, scene di campagna, o paesaggi. A Bruxelles si lavorava generalmente per principi o gran signori; ad Audenarde per le persone di condizione più modesta. E' sorprendente la profusione con la quale la casa di Spagna, alla quale appartenevano i nostri Sovrani, ordinava ed accumu-

Fig. 381. — P. Coeck. I costumi dei Turchi. (*Biblioteca di Bruxelles*). (*Fot. van Damme*).

Fig. 382. — Adriano Collaert. — Il Fuoco.
(*Museo Plantin-Moretus, Anversa*).
(*Fot. Hermans*).

lava questi tesori. Il palazzo di Madrid possiede ancora centoventidue arazzi fiamminghi. Gran parte delle opere che avevano i re di Spagna sono state distrutte dal fuoco ; altre si sono consumate per il lungo e frequente uso; chè gli arazzi non restavano sempre allo stesso posto : venivano stesi nelle sale e negli appartamenti quando vi era una festa; dopo averli adoperati si staccavano ed arrotolavano ; si portavano seco in viaggio per ornarne gli alloggi provvisori ; si piegavano nel bagaglio di guerra per ornare le tende e finalmente servivano a rallegrare le lizze dei tornei, le strade e le piazze nei giorni di festa.

Da ogni parte affluivano le ordinazioni a Bruxelles. L'imperatore Carlo V, suo padre e sua madre, suo figlio Filippo II, i

Fig. 383. — Eg. de Sadeler.
Ritratto di Martino De Vos.
(*Museo Plantin-Moretus*).
(*Fot. Hermans*).

Fig. 384. — Ant. Wiericx.
L'Infanta Isabella.
(*Museo Plantin-Moretus*).
(*Fot. Hermans*).

principi della loro casa furono i clienti più generosi dei nostri laboratori, i collezionisti più insaziabili di queste opere. Altri sovrani fecero numerose ordinazioni in questa città. Nel 1518 furono terminati gli *Atti degli Apostoli*, i cui cartoni eseguiti da Raffaello per Leone X sono conservati a Hampton Court e dei quali il primo esemplare tessuto orna la cappella Sistina del Vaticano. Nel 1531 gli Stati Generali di Bruxelles offrirono a Carlo V un arazzo della *Battaglia di Pavia*, nel quale si vede la cattura di Francesco I. Verso lo stesso anno, il medesimo imperatore offrì al cardinale Wolsey l'arazzo della *Storia di Abramo* eseguito a Bruxelles ; Francesco I fece fare in questa città la *Vita di Scipione* secondo i disegni di Giulio Romano ; suo figlio Enrico II vi fece fare i *Trionfi di Scipione* coi disegni dello stesso artista. L'imperatore Massimiliano vi fece eseguire le sue *Belle Caccie*, di cui esistono al Louvre i cartoni disegnati da Bernardo Van Orley. Carlo V incaricò Guglielmo di Pannemaker, il più reputato dei maestri, di far eseguire in dodici tele la *Conquista di Tunisi* secondo i disegni di Giovanni Vermeyen, i cui cartoni sono conservati al Museo Imperiale di Vienna, mentre gli arazzi si trovano al Palazzo Reale di Madrid (figura 386). Il duca d'Alba fece fare nello stesso laboratorio tre grandi arazzi tessuti in lana seta oro e argento, rappresentanti le sue

Fig. 385. — Giovanni Vermeyen.
La Conquista di Tunisi.
(*Museo Imperiale di Vienna*).
(*Fot. Hauser e Menet*).

Fig. 386. — Giovanni Vermeyen.
La Conquista di Tunisi.
Lo sbarco di Carlo V.
(*Museo Imperiale di Vienna*).
(*Fot. Löwy*).

Fig. 387. — Storia di Cefalo (arazzo). (*Roma, Vaticana*). (*Fot. Alinari*).

vittorie nei Paesi Bassi. Conosciamo meglio gli artisti che fornirono i modelli degli arazzi in quest'epoca che non quelli dell'epoca precedente. Non parleremo più di artisti stranieri, come gli ultimi due. Sono più interessanti per noi gli artisti fiamminghi che si distinsero in questo genere. Abbiamo già parlato di Giovanni Vermeyen. Carlo V si fece accompagnare da lui quando attraversò il Mediterraneo per andare a distruggere le ultime difese del Sultano di Tunisi. Il pittore ricompose poi esattamente i luoghi in cui sbarcò l'armata ed animò le coste e le terre con navi e gruppi di guerrieri. Bernardo Van Orley disegnò pure dal vero le sue caccie di Massimiliano. Il pittore Stradanus e molti altri ancora procurarono certo nello stesso modo i loro modelli (fig. 387). Ma si conoscono meglio i maestri dei laboratori d'arazzi che spesso si succedevano di padre in figlio, specialmente i più celebri, i Leyniers, i Pannemaker, i Raes (fig. 388).

Artisti ed operai collaborarono nel produrre opere altamente apprezzate già al loro tempo e celebri fino ai giorni nostri. Ciò che distingue quelle del Cinquecento è soprattutto la composizione mirabile in cui i personaggi, spesso assai numerosi, sono abilmente disposti e partecipano tutti alla stessa

Fig. 388. — Romolo dà le leggi al popolo. (*Palazzo di Madrid*). (*Fot. Hermans*).

azione. I pittori sanno inventare, far agire i loro personaggi e farli vivere. Essi narrano senza stancarsi, storie di dieci, venti e trenta episodi, trovano i loro soggetti negli avvenimenti contemporanei come in quelli dell'antichità, nella Bibbia od in Tito Livio; predicano la morale, fanno dello spirito e soprattutto sanno piacere. Ci fanno ammirare figure belle, robusti guerrieri; abbelliscono le loro scene con isfondi deliziosi di paesaggi e magnifiche costruzioni del Rinascimento, come quelle del Van Orley e del Gossaert (fig. 389). Erano chiamati a decorare i palazzi ed avevano infatti tutte le doti necessarie per riuscire in questa delicata missione.

FIG. 389. — DEPOSIZIONE (ARAZZO). (*Bruxelles, Museo del Cinquantenario*). (*Fot. Neuckens*).

BIBLIOGRAFIA. — EDGAR BAES, *Jean Gossaert et le Groupe wallon de son Epogue*, Bruxelles, 1880. — BALDINUCCI, *Notizie di professori del disegno*, Firenze, 1861. — ARMAND BASCHET, *François Pourbus* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1868). — PIERRE BAUTIER, *Lancelot Blondeel*, Bruxelles, 1910. — A. BERTOLOTTI, *Artisti belgi ed olandesi in Roma*, Firenze, 1880. — FILIPS BLOMMAERT, *Levenschets van Lucas D'Heere*, 1853. — D.r W. BODE, *Justus de Gand* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1887). — D. CONFORTI, *La Bataille de Pavie, Tapisserie du Musée national de Naples*, (B. V. Orley), (Les Arts anciens en Flandre, III, 188). — JEAN DE BOSCHERE, *La Sculpture anversoise aux XV et XVI siècle*. — DE CEULENEER, *Justus de Gand 1910* (*Verslagen en mededeelingen der Kon. Vlaamsche Académie*, e *Arts anciens des Flandres*, t. V). — ED. RITTER VON ENGERTH, *Jan Vermayen* (*Jahrbuch der Kunsth. Samml. des allerh. Kaiserh.*, Vienna, II, 145-421, IX. — VAN EVEN, *Louvain monumental*, Louvain, 1860. — F. C., *Etude sur Lambert Lombard*, Liegi, 1858. — ED. FÉTIS, *Accroissement du Musée de Bruxelles. Lambert Lombard, Pierre Coeck*. — FOUTART, *Les Peintures de Martin de Vos à Valensiennes*, Parigi, 1893. — MAX FRIEDLÄNDER, *Bernard van Orley* (*Jahrb. der kön. Preuss. Kunst.*, XXIX, XXX); *Meisterwerke der Nied. Malerei der XV. und XVI. Jahrh.* — SEVEREN VAN GILLIODTS, *Lancelot Blondeel* (*Annales de la Société d'Emulation*, Bruges, 1894). — G. GLUCK, *Beiträge zur Geschichte der Antwerpener Malerei im XVI. Jahrhundert. Dirk Villert* (*Jahrb. der Kunsthist. Samml. des allerh. Kaiserh.*, XXII). — ARNOLD GOFFIN, *Les Tapisseries*. (Les Arts anciens en Flandre, III, 72) (Vermeyen). — MAURICE GOSSAERT, *Jean Gossaert de Maubeuge*, Lilla, 1902. — DE HAISNES, *Les Oeuvres des Maîtres de l'Ecole flamande conservées en Italie*, Parigi, 1891. — ROB. HEDICKE, *Jacques Dubroeucq von Mons*, Strasburgo, 1904. — HELBIG, *Lambert Lombard* (*Bulletin de l'Académie royale d'Art et d'Archéologie*, 1892, 351). — HOFSTEDE DE GROOT, *Arnold Houbraken*, Haag, 1893. — J. HONDOY, *La Tapisserie représentant la Conquête du Royaume de Tunis* (Vermeyen), Lilla, 1873. — G. HULIN, *Juste de Gand* (*Bulletin de l'Académie d'Archéologie de Gand*, VIII, 64). — H. HYMANS, *Antonio Moro*, Bruxelles, 1910. — C. JUSTI, *Der Fall Cleve* (*Jahrbuch*

knö. Preuss. kunst. Samml., XVI, 13. — KERVYN DE VOLKAERSBEKE, *Les Pourbus*, 1870. — JAC. DE MESNIL, *Over de Betrekkingen tusschen de Italiaansche en de Nederlandsche Schilderkunst ten tijde der Renaissance* (*Onze Kunst*, 1902-1904). — J. VON SANDRART, *Teutsche Academie*, 1675. — SCHLIE, *Das Altarwerk der beiden Brüsseler Jan Bormans und Bernaert van Orley in der Pfarkirche zu Gastrow 1853* (*Zeitschr. für B. K.*, 1884). — AD. SCHOY, *Histoire de l'Influence de l'Architecture italienne sur l'Architecture dans les Pays-Bas*, Bruxelles, 1879 ; *l'Art architectural décoratif industriel et somptuaire de l'époque Louis XIII*. — SIEVERS, *Pieter Aertsen*, Berlino, 1906. — KARL VOLI, *Josse van Gent und die Idealportraits* (*Repertorium*, XXIV-54). — ALPH. WAUTERS, *Pierre de Kempeneer* (*Bulletin Académie royale*, t. XXIV et t. XXXIII) ; *Bernard van Orley*. Bruxelles, 1881, *Les Coxie et Théodore van Loon* (*Bulletin Académie royale*, 1884.) — A. J. WAUTERS, *Jean Gossaert et Antoine de Bourgogne*, 1903 ; *Corneille van Coninxloo* (*Revue de Belgique*, Bruxelles 1909) ; *Van Orley, le Retable de Sainte Walburge*, Bruxelles, 1909. — H. J. W. WEALE, *Lanceloot Blondeel* (*Annales de la Société d'Emulation*, Bruges, 1908). — FRANZ WICKHOFF, *Die Bilder weiblicher Halbfiguren* (*Jahrbuch. der Kunsts. des allerh. Kaiserhauses*, Bd. XXII). — A. W. WUSSMAN, *Lambertus van Noort* (*Elseviers Tydschrift*, Amsterdam, 1909).

Fig. 390. — Rubens. — Fanciulli che recano una ghirlanda di frutti. (*Pinacoteca di Monaco*). (*Fot. Bruckmann*).

Capitolo IV.

L'ARTE NEI SECOLI XVII E XVIII

ARCHITETTURA — SCULTURA — RUBENS E LA SUA SCUOLA.

Al principio del XVII secolo, sotto la dominazione di Alberto ed Isabella, sorsero innumerevoli chiese in tutte le nostre città. Giacomo Francquaert, di Bruxelles, è autore del piano della chiesa dei Gesuiti di questa città (1617) e della chiesa del Beghinaggio di Malines; Venceslao Coberger di quelli delle chiese degli Agostiniani e dei Carmelitani a Bruxelles e di Nostra Signora a Montaigu; Francesco Aiguillon disegnò il progetto della chiesa dei Gesuiti di Anversa, che fu eseguita da Pietro Huyssens (1614-1621). Quest'ultimo costruì pure varie chiese di Bruges (1619-1642) e di Namur (1621-1645) ed anche quella della Badia di S. Pietro a Gand (1621). Guglielmo Hessius costruì la chiesa dei Gesuiti a Louvain, attualmente di S. Michele (1650-1671) (fig. 391). Tutte queste chiese e molte altre ancora dello stesso stile si distinguono per la loro larga facciata unita, ornata di due ordini sovrapposti, di porte e di finestre ampiamente in-

FIG. 391. — LOUVAIN. — FACCIATA DELLA CHIESA DI SAN MICHELE. (*Fot. Hermans*).

corniciate e di un frontone molto decorato. L'elegante disinvoltura del primo Rinascimento ed i suoi deliziosi capricci sono scomparsi; le forme si sono fatte più massiccie, più pesanti e più povere; l'unica cura degli architetti è di ottenere una perfetta simmetria. La chiesa dei Gesuiti di Anversa è il monumento più notevole di questo stile. La facciata principale (fig. 392) ha un'enorme superficie piana che non corrisponde per nulla alla costruzione interna. Questa facciata è composta di un pianterreno relativamente sobrio, di un primo piano ugualmente largo, ma molto più ornato, di un secondo piano più stretto e di un timpano scolpito. La decorazione massiccia e opulenta dà un'impressione di lusso robusto, ma sovraccarico. La torre della stessa chiesa (fig. 393) è il monumento migliore di questo secondo Rinascimento. Come nella maggior parte delle chiese dei Gesuiti, l'interno presenta una navata centrale sostenuta da due ordini sovrapposti di colonne ed ai lati due navate basse, a soffitto liscio, sopra le quali corre una galleria aperta: tutte reminiscenze dell'antica architettura romana. L'edificio era in origine risplendente di marmi rari, di dorature e di pitture del Rubens nel 1718 un incendio annientò quasi tutta la parte interna. Le magnifiche colonne ed arcate di marmo furono sostituite da colonnati di pietra bianca e turchina. Il disastro non ha risparmiato che il coro e le cappelle laterali che ci rivelano ancora la antica sontuosità di decorazione.

FIG. 392. — ANVERSA. — CHIESA DEI GESUITI. (*Fot. Hermans*).

Con ragione questo stile è stato detto lo « stile gesuitico », benchè fosse quello di quasi tutte le chiese del XVII secolo, ma sono stati i Gesuiti ad imaginarlo e a diffonderlo. Gli si è dato anche il nome di « stile Rubens » perchè fu creduto erroneamente che la chiesa dei Gesuiti di Anversa fosse stata costruita in gran parte sui piani dell'illustre pittore.

Il Rubens tracciò un solo piano d'architettura : quello della sua casa. Il suo amore per l'antichità vi è conciliato con la sua originalità creatrice ; egli seppe unire la bellezza decorativa dei palazzi italiani e specialmente genovesi con le esigenze della natura settentrionale, e da questa unione sorse il suo mirabile palazzo di Anversa (figura 394). In questo sontuoso stile del secondo Rinascimento furono costruite anche parecchie case di corporazioni, fra le quali la più elegante è quella dei *Conciatori* (1644), acquistata nel 1755 dai legnaiuoli sulla Piazza Grande di Anversa. Esistono nelle principali città e specialmente ad Anversa, varii altri palazzi di questo stile. Il loro ornamento principale è la grande porta con l'ampia cornice di pietra scolpita, munita di solide armature e decorata con capricciose volute. L'aspetto complessivo è un poco massiccio, ma imponente. Nelle opere più notevoli di quest'epoca si trova spinta all'eccesso la licenza e la bizzarria dell'invenzione, come nelle case della Piazza Grande di Bruxelles. Nel 1695, quando il maresciallo di Villeroy, comandante dell'armata francese, bombardò Bruxelles, gran parte della città e quasi tutte le case delle corpora-

FIG. 393. — ANVERSA. TORRE DELLA CHIESA DEI GESUITI. (*Fot. Hermans*).

FIG. 394. — LA CASA DEL RUBENS, AD ANVERSA. (*Fot. Hermans*).

zioni sulla Piazza Grande furono incendiate. Rimasero intatti solamente il Palazzo Comunale ed una casa di corporazione; la casa del Re (Broodhuis), un gioiello del più delizioso gotico terziario, fu risparmiata in parte. L'amministrazione comunale ordinò alle corporazioni di ricostruire immediatamente le loro case, ciò ch'esse fecero in pochi anni, dal 1696 al 1699. Col Palazzo Comunale e la casa del Re, esse trasformano la Piazza Grande di Bruxelles in un Foro, che per la bellezza, l'originalità e il pittoresco non ha altri rivali che la piazza San Marco di Venezia. Tutte queste case rivaleggiano in ricchezza e in fantasia. I frontoni aguzzi sono spariti qui come altrove e sono sostituiti da frontoni variati triangolari o rotondi, ornati di finestre, di modanature o di sculture sormontati spesso da statue, vasi o figure allegoriche; le facciate sono decorate da colonne, iscrizioni, balaustre, figure o ghirlande. Si cercava di dar vita e movimento alle mura fredde e diritte, si voleva che gli edifici parlassero e cantassero e si giunse a questo risultato senza cadere in un lusso di cattivo gusto. Una di queste case, quella dei Battellieri, è ornata di un frontone, copiato esattamente dalla poppa di una nave (fig. 395).

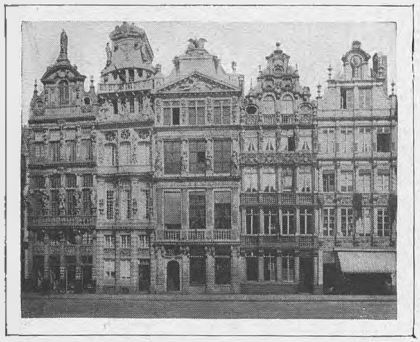


Fig. 395. — Bruxelles. — Case della Piazza Grande. *Fot. Nels).*

Il secolo XVIII non ha inalzato monumenti di grande carattere o di reale valore artistico. Si continuava, è

Fig. 396. — Anversa. — Palazzo del Re. (*Fot. Hermans*).

vero, a costruire ricche case borghesi, ma l'originalità primitiva dell'architettura fiamminga si è a poco a poco estinta. L'imitazione francese si imponeva sempre più, ma adottando lo stile *rocaille* si seppe restare nei limiti del buon gusto. Il più grazioso monumento di questo tempo e di questo genere è l'attuale palazzo del Re ad Anversa (fig. 396) costruito nel 1745 sui piani dell'architetto Baurscheit, per Giovanni Alessandro Van Susteren. È una onesta e proba applicazione dello stile *rocaille* senza sovraccarichi, d'aspetto civettuolo e ridente, tutta in pietra grigia di Bentheim. In seguito si adottò una maniera più severa e più accademica il cui saggio più importante ci è fornito dalla serie di edifici monumentali della Piazza Reale di Bruxelles.

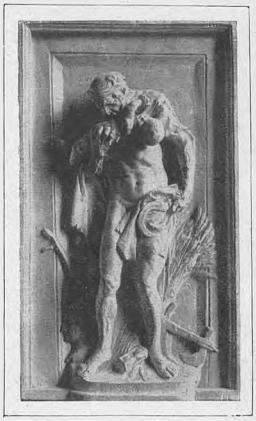


Fig. 397. — Artus Quellin. Cariatidi. (*Palazzo Civ. d'Amsterdam*). (*Fot. Hermans*).

Fig. 398. — Artus Quellin il Giovane. Santa Rosa. (*Anversa, Chiesa di San Paolo*). (*Fot. Hermans*).

Dopo la terribile crisi degli Iconoclasti (1566), quando si dovettero rimpiazzare le sculture distrutte, lo stile decorativo si era trasformato sotto l'influsso del Bernini e del Rubens : i corpi prendono una maggior musculatura, i movimenti una maggior foga, i panneggi una morbidezza ed un'ampiezza maggiore. Non mancano notizie sugli scultori di quest'epoca, ma essi sono così numerosi e in generale di personalità così poco notevole che ci limitiamo a citare i principali.

Essi si raggruppano per famiglie. La dinastia dei Nole eccelle nella costruzione degli altari e d'altri arredi di chiesa. Giovanni e Roberto di Nole o Colyns di Nole erano originari di Utrecht, ma acquistarono nel 1593 il diritto di borghesia (*poorterrecht*) ad Anversa. Essi scolpirono tombe e figure di santi in diverse chiese di Anversa, di Bruxelles

Fig. 399. — Francesco Du Quesnoy. Sant'Andrea.
(*San Pietro, Roma*). (*Fot. Alinari*).

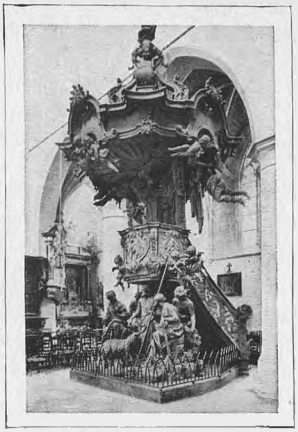


Fig. 400. — Teodoro Verhaegen. Il Buon Pastore.
(*Chiesa di S. Giovanni, Malines*). (*Fot. Neurdein*).

e di Gand. Un'altra famiglia di scultori più celebri è quella dei Quellin. Il loro antenato, Artus Quellin, ricevuto nel 1606 come scultore nella corporazione di San Luca, lavorò molto con Giovanni Van Mildert e con suo figlio Artus (1609-1668). Questi era il meglio dotato della famiglia. Egli decorò il Palazzo Comunale d'Amsterdam, costruito dal 1648 al 1655, con una grande ricchezza di sculture, statue, bassorilievi, cariatidi (fig. 397). Per la facciata eseguì un frontone grandioso, ben disegnato e decorato in modo squisito. Artus Quellin ebbe per allievo il nipote Artus

Fig. 401. — Giovanni Delcour. — Cristo morto.
(*Hasselt, Chiesa dei Francescani riformati*). (*Fot. Neuckens*).

Quellin il Giovane (1625-1700), che lo aiutò nei suoi lavori al Palazzo Comunale d'Amsterdam e scolpì come lui una grande quantità di statue per le chiese di diverse altre città. La migliore delle sue statue, la Santa Rosa (fig. 398), della chiesa di San Paolo ad Anversa, è un capolavoro di grazia e di raccoglimento.

I Du Quesnoy pure rappresentano una famiglia di scultori. Il capo, Girolamo Du Quesnoy, lavorò a Bruxelles dal principio del XVII secolo fino al 1641. Suo figlio Francesco, nato a Bruxelles nel 1594, andò nel 1618 in Italia, dove rimase e lavorò fino alla morte avvenuta nel 1642. I papi e i cardinali gli diedero numerose ordinazioni. Così nel 1630 Urbano VIII gli commise la statua di S. Andrea (fig. 399), uno dei quattro colossi addossati ai pilastri che reggono la cupola di S. Pietro a Roma. Questa statua gigantesca è notevole per il gesto largo delle braccia e la potente struttura del petto. Il dolore impresso sul volto è in armonia con la violenza dell'atteggiamento, ma in questo patetico tumultuoso vi è un po' dell'enfasi teatrale del Bernini. Il Belgio possiede di Francesco Du Quesnoy solo il mausoleo del vescovo di Trieste a San Bavone di Gand, e questo monumento fu anzi finito da suo fratello Girolamo il Giovane (1602-1654). Citiamo ancora fra gli scultori più noti di quest'epoca Giovanni Delcour (Liegi 1627-1707) e il suo Cristo morto nella chiesa dei Francescani riformati ad Hasselt (fig. 401).

Fra gli scultori che subirono più o

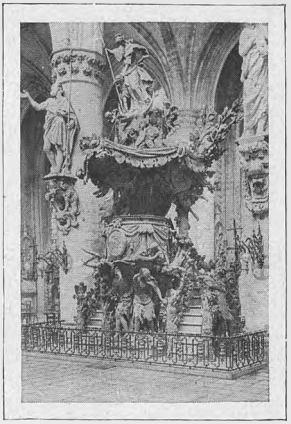


Fig. 402. — E. F. Verbruggen. Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso Terrestre. (*Cattedra di Santa Gudula, Bruxelles*). (*Fot. Neurdein*).

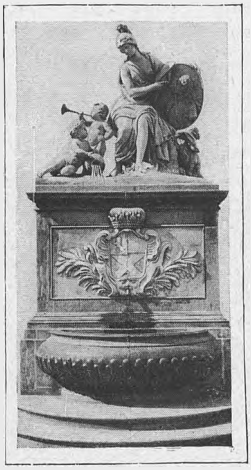


Fig. 403. — Giac. Berger. Bruxelles. — La fontana del Grand Sablon. (*Fot. Hermans*).

Fig. 404. — Godecharles. La Freddolosa.
Bruxelles, Museo).
(Fot. Phot. Gesells.).

meno l'influsso del Rubens, il più noto è Luca Fayd'herbe di Malines (1617-1697), il quale lavorò con lui e scolpì avorî con scene tratte dai suoi disegni e dai suoi quadri. Numerosi scultori di second'ordine decorarono, nelle chiese, pilastri ed altari con una grande ricchezza di sculture, eseguendo magnifici mausolei per la sepoltura dei grandi, e arricchendo le navate con confessionali scolpiti e con statue. Ma tutti questi artisti dedicano il massimo dei loro sforzi e della loro imaginazione ai pulpiti. Nel secolo XVIII furono create in questo genere costruzioni di grande ricchezza e di grande valore. Era una gara a chi possedeva il più meraviglioso. Così Descamps aveva ragione di inserire nella relazione del suo viaggio le incisioni dei nostri pulpiti come quelle delle opere d'arte più curiose del suo tempo. Talvolta i soggetti che si sceglievano per questi monumenti e la forma che si dava loro, erano abbastanza strani. Assai spesso si trattavano soggetti tolti dalla Bibbia o dal Vangelo, come il Buon Pastore (fig. 400) della chiesa di San Giovanni a Malines, scolpito da Teodoro Verhaegen nel 1741. Talvolta il gruppo è posto in un paesaggio, come *Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso Terrestre* (fig. 402), circondati da alberi e da animali dell'Eden. Questo pulpito, ora a Santa Gudula di Bruxelles, fu scolpito da Enrico-Francesco Verbruggen per la chiesa dei Gesuiti di Louvain. Le balaustre della chiusura vi furono aggiunte nel 1780 da Teodoro Verhaegen.

Fig. 405. — Rubens. — I quattro Filosofi.
(Firenze, Galleria Pitti).
(Fot. Anderson).

Ma le statue di Santi, lungo i pilastri delle chiese, non avevano questa riservatezza : il gesto era diventato declamatorio, la musculatura stravagante, le vesti sembravano vestiti da attori. Per salvare la scultura era divenuta indispensabile una reazione contro lo stile barocco. Questa reazione si annunziava già a metà del XVIII secolo ; essa era stata provocata dal movimento archeologico che le scoperte di Ercolano (1737) e di Pompei (1738) venivano ad accentuare, e fu rinforzata e continuata scientificamente dal Winckelmann (1717-1768). Uno dei primi monumenti inspirati da questo stile neo-antico fu la fontana innalzata da Giacomo Berger a spese di Lord Bruce sulla piazza del Gran Sablon a Bruxelles (fig. 403). Lamberto Godecharles (Bruxelles, 1750-1835) (fig. 404), il primo degli artisti di valore avviato per questa nuova via, compì i suoi studi a Parigi e a Roma ! Nel 1780 era tornato a Bruxelles dove eseguì numerose opere : il frontone del Palazzo del Parlamento, i bassorilievi e le sculture del castello di Laeken, e alcune statue per le chiese di Bruxelles. Egli non adotta la nobiltà classica e modella le sue figure con un sentimentalismo che rasenta la languidezza.

Fig. 406. — Rubens. — Romolo e Remo.
(*Museo del Campidoglio*). (*Fot. Anderson*).

Fig. 407. — Rubens.
L'Adorazione dei Magi.
(*Museo del Prado, Madrid*). (*Fot. Anderson*).

Ma ancora una volta, soprattutto per la sua scuola di pittura, la Fiandra si è resa famosa nel XVII secolo.

Con Rubens si inaugura una nuova età d'oro per la pittura fiamminga. Egli nacque il 28 giugno 1577 a Siegen, piccola città della Westfalia, dove suo padre, antico scabino di Anversa, era stato costretto ad esi-

Rubens 1577-1640 Rembrandt 1606-69

FIG. 408. — RUBENS.
L'EREZIONE DELLA CROCE.
(*Anversa, Cattedrale*).
(*Fot. Hermans*).

liarsi. Dopo la morte di lui, egli nel 1588 ritornò in Anversa, dove frequentò fino a quindici anni la scuola di latino, entrando poi apprendista presso Tobia Verhaecht, un paesista insignificante del tipo di Giusto De Momper. In seguito divenne allievo di Adamo Van Noort (1557-1641), del quale noi non conosciamo alcun quadro autentico, ma che a giudicare dai suoi disegni e dalle incisioni dei suoi quadri non rappresentava che un mediocre e molle imitatore degli italianisti. Il terzo e il solo vero maestro del Rubens fu Ottone Venius, la cui influenza è manifesta in tutte le sue prime opere. Nel 1600, il Rubens, ventitreenne partì per l'Italia, il paese dei suoi sogni, e vi rimase otto anni trascinato d'entusiasmo per i capolavori dei grandi artisti del quindicesimo e sedicesimo secolo, studiando inoltre le vestigia dell'architettura e della scultura antiche. Fu il pittore ufficiale di Vincenzo Gonzaga, duca di Mantova, per il quale eseguì molte opere, fra le quali la *Santa Trinità* adorata dai genitori del duca, il *Battesimo* e la *Trasfigurazione di Cristo*. In occasione di una missione della quale il duca di Mantova lo incaricò in Ispagna nel 1603, egli eseguì parecchi quadri per Filippo III. Più tardi dipinse in Italia molte opere. Fra quelle che sono pervenute sino a noi si trovano i *Quattro Filosofi* (fig. 405), che rappresentano lo stesso Rubens, suo fratello Filippo, il suo amico Giovanni Woverius e Giusto Lipse, professore dei due ul-

FIG. 409. — RUBENS.
LA BATTAGLIA DELLE AMAZZONI.
(*Monaco, Pinacoteca*). (*Fot. Bruckmann*).

timi; *Romolo e Remo* (fig. 406) al Museo del Campidoglio in Roma; i *Due Satiri* della Pinacoteca di Monaco, ed altre ancora. L'ultimo quadro ch'egli eseguì in Italia fu un *San Gregorio* con altri Santi, che egli riportò in Anversa al suo ritorno e che si trova attualmente al Museo di Grenoble. Egli dipinse per la Chiesa Nuova, in Roma, tre quadri del medesimo soggetto. Nell'ottobre 1608 ritornò ad Anversa. Era allora nel pieno possesso della sua personalità artistica, dotato di una immaginazione pronta ed audace e con la mano capace di interpretare tutto ciò che vedeva o sognava. Nella sua patria non si trovava più un solo artista di alto valore; la vecchia tradizione fiamminga era del tutto esaurita e gli sforzi isolati per ravvivare l'antico focolare d'arte erano abortiti. Il Rubens sopravvenne e portò una forza novella: si vide il primitivo amore dei fiamminghi per la verità, rialzato dall'affascinante fantasia dei maestri italiani e dalla sua propria potenza creatrice che non doveva mai incontrare rivali. Questo meraviglioso dono dell'invenzione si alleava in lui ad una padronanza illimitata del colore e della luce, padronanza che si disciplinò e si affinò col tempo, ma che si era rivelata onnipotente fin da principio. Appena egli si fu stabilito in Anversa gli arciduchi lo chiamarono come pittore della loro corte e le ordinazioni affluirono al suo studio. Nel 1609 il magistrato di

FIG. 410. — RUBENS. L'AUTORE E SUA MOGLIE. (*Pinacoteca di Monaco*). (*Fot. Bruckmann*).

FIG. 411. — RUBENS. — IL RITORNO DI DIANA DALLA CACCIA. (*Museo di Dresda*). (*Fot. Hanfstaengl*).

Fig. 412. — Rubens. — La Deposizione. (*Cattedrale d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

Anversa gli commise l'*Adorazione dei Magi* (figura 407) destinata ad ornare una delle sale del Palazzo Comunale, quadro che si trova oggi al Museo di Madrid. Per la chiesa di Santa Walburga dipinse nel 1610 una *Erezione della Croce* che oggi è posseduta dalla chiesa di Nostra Signora d'Anversa ; nel 1612 cominciò e finì nel 1614, per la confraternita degli Archibugieri, la celebre *Deposizione* che si ammira ancora nella medesima chiesa.

L'*Erezione della Croce* (fig. 408) conta già fra i capolavori del maestro. Questo quadro appartiene ancora del tutto alla sua prima maniera, quella, cioè, ch'egli si assimilò durante il suo soggiorno in Italia e che caratterizzano l'ardore dei toni, nei quali sembra covare un incendio, la foga della composizione, la forza gigantesca dei personaggi. I manigoldi attaccati alla croce del Cristo, la erigono con sforzi sovrumani. Il Cristo alza gli occhi verso il Padre celeste con un'espressione di sconforto straziante e di fede. Mirabile contrasto di elevazione morale in ciò ch'esso ha di più sublime e della violenza fisica in ciò ch'essa ha di più brutale ! Il Tintoretto aveva trattato già questo soggetto in una maniera e con un aggruppamento analogo, ma il Rubens ha sorpassato di molto il suo predecessore veneziano.

Fig. 413. — Rubens. L'Ultima Comunione di S. Francesco. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

Da allora i capolavori non si contano più: la *Battaglia delle Amazzoni* (fig. 409), dipinta dal 1610 al 1612, è una delle più stupefacenti espressioni del genio drammatico del Rubens: mischia spaventosa di guerrieri, di cavalli impennati, di morti e di viventi rovesciati nell'acqua. Il combattimento accanito continua anche sotto il ponte e nella pianura, ai bagliori dell'incendio. La composizione ricorda quella della *Battaglia del Cadore* di Tiziano nel Palazzo Ducale a Venezia.

Intanto, egli dipinse molti ritratti. Fra i più antichi, notiamo quello della Pinacoteca di Monaco, nel quale egli rappresentò sè stesso, con la sua giovane moglie Isabella Brant: questa tutta fiera del suo sposo beneamato e già celebre, ed entrambi col cuore pieno di felicità in mezzo ad una primavera fiorita (fig. 410).

Fig. 414. — Rubens.
Il colpo di lancia.
(*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

Fig. 415. — Rubens.
Il Piccolo Giudizio Universale.
(*Pinacoteca di Monaco*).
(*Fot. Bruckmann*).

La *Deposizione* (fig. 412) è uno dei più famosi capolavori del Rubens. È un poema di tenerezza che fa contrasto con l'*Erezione della Croce*. Gli amici ed i servitori del Cristo si sono adunati intorno a lui per dargli una suprema testimonianza del loro affetto. Taluni sono saliti fino ai bracci della Croce, altri stanno a metà delle scale, altri an-

Fig. 416. — Rubens. — Castore e Polluce rapiscono le figlie di Leocippo.
(*Pinacoteca di Monaco*).
(*Fot. Hanfstaengl*).

cora si affollano ai piedi della Croce : tutti hanno le mani tese verso il crocifisso e lo circondano con gesti di devozione. Maddalena inginocchiata bagna con le sue lagrime i piedi del Salvatore, Maria sviene fra le braccia dell'apostolo Giovanni ed in mezzo a queste manifestazioni di dolore, il corpo del Cristo, divinamente bello, scende con dolcezza e con grazia verso terra. Il morto è più bello che tutti quei viventi e la sua nudità cadaverica è più radiosa, più abbagliante che le loro vesti multicolori. Disegno e colore sono del tutto diversi da quelli dell'*Erezione della Croce*. Il Rubens è ritornato essenzialmente un pittore della scuola fiamminga. I colori sono aurei, la luce serena, i corpi meno atletici, i gesti più calmi; per questa scena di carità egli ha scelto le forme e il colorito più teneri. Egli conservò questo stile temperato che rappresenta ciò che noi chiameremo la sua seconda maniera fin verso il 1625. La *Deposizione* stabilì definitivamente la fama del Rubens nel suo paese, e non appena egli ebbe finito questo capolavoro gli furono ordinati altri quadri del medesimo soggetto per le chiese di Lierre, di Arras, di Valenciennes e di altre città.

Fig. 417. — Rubens.
La marcia di Sileno.
(*Pinacoteca di Monaco*). (*Fot. Bruckmann*).

Le opere notevoli di questa seconda maniera

sono innumerevoli. Nel genere religioso le più celebri sono: l'*Adorazione dei Magi* nella chiesa di San Giovanni a Malines, uno dei suoi soggetti preferiti, che gli fornì l'occasione di rappresentare la sontuosità dei re orientali e insieme, la loro umiltà innanzi al Fanciullo-Dio; l'*Assunzione*, un altro dei suoi soggetti prediletti, che egli dipinse per i Carmelitani scalzi di Bruxelles e che si trova nel Museo di quella città; *l'Ultima Comunione di S. Francesco d'Assisi* (fig. 413) del Museo di Anversa, un capolavoro per la fede fervente che irradia dal Santo e per l'affettuosa desolazione a cui si abbandonano gli altri monaci; *il Calvario* (fig. 414) detto « Il colpo di lancia » dello stesso Museo, un altro degli episodi principali della Passione molto spesso trattato dal Rubens. La maestà calma, la bellezza sublime, la morte trionfale del Divin Crocifisso, vi contrastano con la violenza dei due ladroni. Tra le più importanti composizioni religiose di quest'epoca, dobbiamo citare anzitutto *il Giudizio Universale* e *la Caduta degli Angeli ribelli*. Per l'unità della composizione, l'arditezza del movimento e la bellezza plastica, *il Piccolo Giudizio Universale* di Monaco (fig. 415) rivaleggia con *la Battaglia delle Amazzoni* dello stesso Museo.

Fig. 418. — Rubens. — La Caccia ai leoni. (*Pinacoteca di Monaco*). (*Fot. Bruckmann*).

Fig. 419. — Rubens. Miracoli di S. Ignazio. (*Vienna, Museo Imperiale*). (*Fot. Löwy*).

La Favola non ha inspirato al Rubens pagine meno stupende della Bibbia. Egli ne trattò numerosi episodi con quel colorito e quella disposizione movimentata, quel ritmo plastico, che gli sono particolari, come con quella bellezza delle forme ch'egli aveva

FIG. 420. — RUBENS. — L'INCORONAZIONE DI MARIA DE' MEDICI.
(*Parigi, Louvre*). (*Fot. Hachette*).

ammirata negli antichi. *Diana che ritorna dalla Caccia* (fig. 411) è bello quanto un bassorilievo greco, *Castore e Polluce che rapiscono le figlie di Leocippo* (fig. 416) è una meraviglia di impetuosa violenza e d'armonico movimento muscolare. I *Sileni ubbriachi* (fig. 417), ch'egli di-

FIG. 421. — RUBENS.
AUTORITRATTO.
(*Castello di Windsor*). (*Fot. Anderson*).

FIG. 422. — RUBENS.
RITRATTO DI MARIA DE' MEDICI.
(*Museo del Prado*). (*Fot. Anderson*).

pinse verso il 1618, sono i più originali quadri che gli inspirò l'antichità. Ne esistono parecchie varianti. Il Fiammingo aveva veduto in questo soggetto l'occasione di trasportare nel linguaggio mitologico le scene di costumi brutali di cui alle volte i suoi compatrioti gli offrivano lo spettacolo. Egli ha fatto del suo Sileno la sintesi della più grossolana sensualità. Le *Caccie* ch'egli eseguì dal 1616 al 1621 (fig. 418), sono notevoli per la arditezza del loro movimento drammatico. Le belve sono rappresentate non già nella loro tranquilla maestà, ma in atto di difendere la loro vita contro l'uomo, confuse ai cavalli e ai cacciatori in lotte a corpo a corpo, spaventevoli.

FIG. 423. — RUBENS. RITRATTO DEI SUOI FIGLI ALBERTO E NICOLA. (*Vienna, Gall. Liechtenstein*). (*Fot. Löwy*).

Il Rubens era l'interprete focoso della forza eroica o brutale. Nella vita dei Santi egli sceglieva di preferenza le scene dei martirii; se evocava il cielo era per farne precipitare gli angeli ribelli o mostrare le coorti fedeli combattenti vittoriose contro i partigiani di Lucifero; della vita degli animali ritraeva sopratutto la loro lotta contro l'uomo; nella storia dei popoli, celebrava le battaglie e i massacri; nella mitologia, vedeva le atrocità generate dall'odio e dalla vendetta. Ma egli sapeva pure far vibrare la corda della tenerezza o della voluttà. Ed esaltò con non minore lirismo la bellezza delle donne che seducono gli uomini con l'opulenza delle loro forme e la freschezza della loro carnagione, o le carni grassoccie dei fanciulli fiorenti di salute e di candore. Le

FIG. 424. — RUBENS. SUSANNA FOURMENT. (IL CAPPELLO DI PAGLIA). *Londra, Galleria Nazionale*).

Fig. 425. — Rubens. — Il Trionfo e le figure del Sacramento (schizzo).
(*Museo del Prado*). (*Fot. Anderson*).

sue Madonne ed i suoi angeli appartengono a queste opere deliziose, fra le quali le più riuscite sono i *Fanciulli che portano una ghirlanda di frutti* (figura 390) e la *Madonna circondata di Angeli*, entrambe nella Pinacoteca di Monaco.

In quell'epoca, il Rubens si dette ad opere di lunga lena. Nel 1618 dipinse per alcuni patrizi di Genova la *Storia di Decio Mure*, destinata ad essere riprodotta in arazzo. I dipinti si trovano oggi a Vienna, nella Galleria del principe Liechtenstein. Le trentanove composizioni per il soffitto della chiesa dei Gesuiti ad Anversa contano fra le sue opere più considerevoli. Le dipinse nel 1620 e vi rappresentò, oltre a numerosi Santi, le principali concordanze dell'Antico Testamento con gli Evangeli. Nella stessa epoca e per la stessa chiesa dipinse i *Miracoli di S. Ignazio* (fig. 419) e quelli di *S. Francesco Saverio*, che si trovano nel Museo Imperiale di Vienna. Ma la più importante delle grandi opere intraprese in quel tempo dal Rubens, la più splendida, se non la più elevata per inspirazione, è quella ch'egli eseguì per Maria de' Medici (fig. 420), fra gli anni 1621 e 1625. Essa decorava il palazzo del Lussemburgo, ma nel 1900 la Francia ha inalzato per essa il più splendido salone che alberghi un'opera d'arte. Quest'opera si compone di 23 grandi quadri, dei quali due ritratti e ventuno episodi della

Fig. 426. — Rubens.
Elena Fourment in costume di nozze.
(*Monaco, Pinacoteca*).
(*Fot. Bruckmann*).

vita della regina. Era un soggetto abbastanza ingrato, ma egli lo magnificò inquadrando i fatti storici con accessori mitologici ed allegorici. Egli realizzò questo temerario anacronismo con un'autorità ed un prestigio che ne fanno il capolavoro dell'arte decorativa. Il lusso spiegato alla corte di Francia si confonde con gli splendori dell'Olimpo. La verità storica e la finzione poetica si associano per fare di questo ciclo una decorazione unica al mondo.

Fig. 427. — Rubens. Elena Fourment. (*Museo Imperiale di Vienna*). (*Fot. Löwy*).

Fra i migliori ritratti dipinti nella stessa epoca, sono quello di Maria de' Medici (fig. 422), oggi al Museo di Madrid, il ritratto di sè stesso (figura 421), che si trova nel castello di Windsor e che mostra un Rubens elegante, dai lineamenti regolari, dai baffi arricciati, un ritratto che rivela, nella calma del volto, la maestria dell'artista e l'autorità dell'uomo ; i ritratti de' suoi due figli maggiori, Alberto e Nicola (fig. 423), della Galleria Liechtenstein e quello di Susanna Fourment (fig. 424) (il Cappello di Paglia), la donna che è il suo modello preferito dopo Elena Fourment, e che è ora nella Galleria Nazionale di Londra.

La Galleria de' Medici si può considerare come l'ultima opera della seconda maniera del Rubens. Egli aveva gloriosamente inaugurata questa maniera con la *Deposizione* ; con questo capolavoro e con le sue opere dal 1612 al 1615 si era maggiormente riavvicinato allo stile di Ottone Venius. Coi suoi diversi *Giudizi Universali* ritrovò la sua primitiva audacia creatrice e la sua robustezza di colorito e sino al 1625 l'e-

Fig. 428. — Rubens. — Il pittore, Elena Fourment e il loro figlio. (*Coll. Alf. de Rothschild, Parigi*). (*Fot. Braun*).

Fig. 429. — Rubens.
Miracolo di Sant'Ildefonso.
(*Museo Imperiale di Vienna*). (*Fot. Löwy*).

leganza del suo disegno e l'opulenza del suo colorito andarono sempre crescendo. Nel 1625 la sua arte subì una metamorfosi radicale: egli porta maggior libertà e raffinatezza nella scelta dei toni e delle tinte, delle quali moltiplica le combinazioni e che vicendevolmente si influenzano; la sua luce diventa più radiosa e si scompone più sottilmente in riflessi più sottili; egli si afferma sempre più colorista senza rivali, come era di già il più drammatico dei pittori. La prima opera importante del suo terzo periodo è l'*Adorazione dei Magi*, una creazione meravigliosa di splendori, terminata nel 1625 per la chiesa dell'abbazia di San Michele in Anversa, ed oggi uno dei gioielli del Museo di quella città. L'anno dopo dipinse l'*Assunzione* per la cattedrale d'Anversa. Il quadro più importante di quegli anni è *il Trionfo e le Figure del Santo Sacramento* (figura 425), che egli eseguì nel 1627-1628 per l'Infanta Isabella e che doveva servire di modello per arazzi. Per l'opulenza dell'invenzione e la focosa eleganza del movimento, queste composizioni trionfali contano fra i suoi capolavori.

In questo momento la carriera artistica del Rubens subì un'interruzione di qualche anno. Dal 1623 egli assecondò l'Infanta Isabella ed il marchese Ambrogio

Fig. 430. — Rubens.
Ritratto dell'Infanta Isabella.
(*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

Spinola nel governo del paese e vi ebbe, fino al 1628, una parte preponderante. Egli soffriva profondamente della deplorevole situazione nella quale la sua patria languiva e si sforzò di terminare la guerra tra la Spagna e l'Inghilterra che agitava l'Europa. Si fece inviare come agente di fiducia dall'Infanta Isabella a Madrid presso il re Filippo IV, e da questi a Carlo I a Londra, per stabilire le basi della pace (1628-1630). Riuscì nei suoi sforzi. Questi anni non furono completamente perduti per la sua arte. A Madrid dipinse un gran numero di ritratti e fra gli altri quelli dei membri della famiglia reale. Vi copiò anche molte opere di Tiziano. A Londra, lavorò meno, ma produsse tuttavia alcune opere delle quali la più importante è *Minerva che difende la Pace* della Galleria Nazionale.

FIG. 431. — RUBENS. — UNA MANDRA.
(*Museo di Monaco*). (*Fot. Bruckmann*).

Nel 1626 egli aveva perduta la sua prima moglie: poco dopo il suo ritorno dai suoi viaggi diplomatici, sposò, il 6 dicembre 1630, Elena Fourment di appena 16 anni, che il cardinale Ferdinando, governatore dei Paesi Bassi, reputava la più bella donna del paese; la storia afferma che questa altezza se ne intendesse. Il Rubens era appassionatamente innamorato della sua giovane sposa; e la dipinse almeno una dozzina di volte. La Pinacoteca di Monaco possiede non meno di cinque di questi ritratti. Uno di questi la mostra mentre passeggia in giardino a fianco del suo sposo; un altro la rappresenta adorna delle

FIG. 432. — RUBENS. — IL RITORNO.
(*Firenze, Galleria Pitti*). (*Fot. Anderson*).

Fig. 433. — Rubens. — Le tre Grazie. (*Museo del Prado*). (*Fot. Anderson*).

sue magnifiche vesti di nozze (fig. 426); in un terzo essa è vestita più semplicemente. La dipinse anche, come nel capolavoro che si trova a Vienna, nella sua splendente ed attraente nudità, senz'altra veste che una pelliccia drappeggiata sulle reni e sulle spalle (fig. 427). Altre volte la giovane è accompagnata da uno o da parecchi dei suoi figli (Monaco-Louvre) (Tavola IV) o da suo marito e dal maggiore dei loro ragazzi (fig. 428) (Collez. Alfonso di Rotschild). Tutti questi ritratti sono altrettante opere meravigliose che fanno testimonianza della felicità intima dell'uomo e della maestria dell'artista che cresceva con l'andare degli anni. La primavera della vita si prolungò per lui fino alla sua morte.

Gli ultimi anni della sua esistenza furono particolarmente fecondi di capolavori. Uno dei più notevoli è il *Miracolo di Sant'Ildefonso* (fig. 429), dipinto nel 1630-1632 per la chiesa di San Giacomo sopra Coudenberg a Bruxelles e che oggi si trova nel Museo Imperiale di Vienna. Altre opere di prim'ordine di questa epoca sono l'*Offerta a Venere*, del Museo Imperiale di Vienna, vera apoteosi dell'amore e della voluttà, ispirata dall'ebbrezza sensuale che trasportata il grande artista; *Tomiri e Ciro*, una tela del Louvre, nella quale lo splendore del colorito maschera o attenua le atrocità del dramma.

Pure in questa epoca il Rubens intraprese lavori di grande mole.

Fig. 434. — Rubens. Rodolfo I e il Sacerdote. (*Museo del Prado*). (*Fot. Anderson*).

P. P. RUBENS. — Elena Fourment e due suoi figli

(*Museo del Louvre*).

Fig. 435. — Rubens. — Il Giudizio di Paride.
(*Londra, Galleria Nazionale*). (*Fot. Anderson*).

Quando Maria de' Medici lo incaricò di dipingere la sua storia, fu convenuto ch'egli illustrerebbe anche la vita del re Enrico IV. Il Rubens si era ripromesso di trarre una serie di opere grandiose dall'interpretazione di quella brillante carriera di eroe; ma questioni sopravvenute fra la regina madre e suo figlio Luigi XIII compromisero l'esecuzione di questi magnifici piani. La Galleria di Enrico IV rimase nello stato di progetto o di abbozzo ed a malapena, dopo il 1630, il maestro ne schizzò qualche scena. Due di queste che sono agli Uffizi di Firenze, la *Battaglia d'Ivry* e l'*Ingresso in Parigi*, provano che se questa serie fosse stata completata, avrebbe senza dubbio rappresentato il più imponente dei capolavori del sublime artista. Per Carlo I d'Inghilterra eseguì alcune pitture allegoriche destinate al palazzo di Whitehall e, per il re di Spagna, egli eseguì ancora otto cartoni per arazzi rappresentanti la *Storia*

Fig. 436. — Rubens.
Il Giardino d'Amore.
(*Galleria del Prado*). (*Fot. Anderson*).

Fig. 437. — Rubens.
Giovanni Van Ghindertae en
(*Museo di Berlino*)
(*Fot. Phot. Gesellschaft, Berlino*)

d'Achille. Egli ne fece gli schizzi che i suoi allievi ingrandirono e trasportarono sulla tela. Nel numero dei suoi lavori principali si annoverano gli archi di trionfo eretti in occasione del felice ingresso in Anversa del cardinale-infante Ferdinando, fratello del re Filippo IV, ch'ebbe luogo il 17 aprile 1635. Egli si fece aiutare da tutti i pittori e gli scultori famosi d'Anversa e disegnò i progetti di quattro archi di trionfo, di quattro scene teatrali e di un colonnato, e creò così una via trionfale, come mai per lo innanzi alcun principe ne aveva percorsa. Di queste decorazioni eseguite sotto la sua direzione rimangono alcuni motivi interamente di sua mano, fra gli altri i ritratti d'Isabella (fig. 430) e dell'arciduca Alberto, che si trovano nel Museo di Bruxelles.

In quello stesso anno 1635, il Rubens acquistò la signoria di Stee, a Elewyt, tra Malines e Bruxelles; vi passò gli estati degli ultimi anni della sua vita e vi dipinse la maggior parte dei suoi paesaggi. Già anteriormente, fin dal suo soggiorno in Italia, si era compiaciuto nel rendere qualche aspetto della natura, ma durante il suo soggiorno in campagna si dedicò a questo genere di pittura con una predilezione sempre maggiore. Il numero dei suoi paesaggi raggiunge la cinquantina, sparsi in diversi musei e colle-

Fig. 438. — Rubens.
Il Massacro degli Innocenti.
(*Pinacoteca di Monaco*). (*Fot. Bruckmann*).

zioni private. Il Rubens dipinse i campi, i boschi, le montagne e le praterie come le vedeva intorno a sè, coi contadini che vi lavorano, le greggi che vi pascolano (fig. 431-432); l'alba col cacciatore in agguato, il meriggio col sole splendente, la sera col ritorno del pastore e del suo gregge, la notte col cavallo abbandonato nella prateria illuminata dalla luna. Affascinato dalla bellezza del suo paese, dipinse paesaggi nei quali noi amiamo ritrovare la vera natura agreste e la serena poesia dei campi.

Fig. 439. — Rubens. — La Sacra Famiglia.
(*Chiesa di S. Giacomo, Anversa*).
(*Fot. G. Hermans*).

Tuttavia il re di Spagna, per l'intermediario del governatore dei Paesi Bassi, suo fratello il Cardinale-Infante, non cessava di colmare di commissioni il grande pittore : nel 1636 le *Metamorfosi d'Ovidio* in 56 quadri, destinati alla casa di caccia della Torre della Parada presso Madrid; nel 1638 una nuova serie di pitture che il Rubens compì col concorso di Francesco Snyders; infine quattro grandi quadri che egli doveva dipingere da solo, ma dei quali la morte gli impedì di terminare i due ultimi. Tra le opere ordinate o acquistate da Filippo IV : le *Ninfe di Diana sorprese dai Satiri*, *Diana e Callisto*, le *Tre Grazie* (fig. 433), sono tre capolavori, nei quali la nudità femminile è trattata in tutto il suo splendore con una sensualità pagana ; *Rodolfo I conte d'Asburgo ed il Sacerdote* (fig. 434), è il solo quadro nel quale il maestro abbia manifestata una nota umoristi-

Fig. 440. — Antonio Van Dyck. Il Martirio di San Sebastiano.
(*Pinacoteca di Monaco*).
(*Fot. Hanfstaengl*).

Fig. 441. — A. Van Dyck.
San Martino.
(*Chiesa di Saventhem*).
(*Fot. G. Hermans*).

ca ; nel *Giardino d'Amore* (figura 446) o la *Conversazione Galante*, si ammira una eleganza aristocratica che il pittore ha tratto direttamente dal suo ambiente.

Oltre questi numerosi quadri eseguiti per Filippo IV, il Rubens terminò ancora negli ultimi anni della sua vita più d'un capolavoro: i *Mali della Guerra*, ordinati da Giusto Suttermans per il granduca di Toscana, oggi a Palazzo Pitti ; il *Ratto delle Sabine*, il *Serpente di bronzo*, il *Giudizio di Paride* (fig. 435) alla Galleria Nazionale di Londra, la *Vergine circondata da Santi* che adorna l'altare della sua cappella mortuaria nella chiesa di S. Giacomo in Anversa, un *Pastore e una Pastorella* a Monaco, infine, la famosa *Kermesse* del Louvre, senza parlare dei ritratti di Elena Fourment : quello del Cardinale-Infante (Collezione Pierpont Morgan), quello di Giovanni Brant, che è a Monaco, quello di Giovanni Van Ghindertalen (fig. 437) al Museo di Berlino. Tutte queste tele si raccomandano per le qualità che caratterizzano l'ultima maniera del Rubens, un meraviglioso colorito che mostra combinazioni e capricci deliziosi di toni, un impero senza limiti esercitato sul mondo delle forme e dei colori. La sua forza drammatica non è diminuita, come ne fanno testimonianza la sua *Strage degli Innocenti* (fig. 438) di Monaco. La *Kermesse* è un capolavoro a parte, nell'epopea del Rubens.

Fig. 442. — A. Van Dyck.
Frans Snyders e sua moglie.
(*Museo di Cassel*). (*Fot. Hanfstaengl*).

L'ingordigia sfrenata e la sensualità dei villani si elevano in realtà ad un'altezza eroica. Ma il quadro che orna il suo mausoleo (figura 439) è forse il più radioso ed il più meraviglioso di tutti. È la parte culminante del brillante fuoco d'artifizio col quale meravigliò l'universo. Dopo la creazione di questa tela sublime, il mago del colore depose i suoi pennelli. Egli morì il 30 maggio 1640, in età di 63 anni. Tutta la sua carriera era stata una via vittoriosa ed egli si spense in pieno trionfo. Prodigalmente dotato dalla natura, perfezionato dallo studio, favorito dalla sorte, egli fu veramente un prediletto dalla fortuna. Chiamato alla più alta supremazia artistica e sempre degno del suo prodigioso destino, egli trasformò l'arte dei suoi tempi e quella dell'avvenire. La sua fecondità aveva del miracoloso. Certo egli non dipinse da solo le centinaia di quadri che portano la sua firma; si fece aiutare da allievi o da specialisti, ma egli avvinceva a sè tutti costoro e comunicava a tutti il suo soffio. Fra i suoi allievi, Antonio Van Dyck fu il meglio dotato. Egli nacque in Anversa il 22 marzo 1599 e fino dal suo undicesimo anno entrò nello studio del Van Balen, e di là passò in quello del Rubens. Nel 1613 dipingeva il ritratto di un vecchio, al quale appose il suo nome, l'età ed il millesimo ; nel 1617 eseguì un *Cristo che porta la Croce*, che è lungi dall'essere un capolavoro, ma l'anno seguente egli produsse di già quadri che il Rubens vendette col suo nome dopo averli ritoccati,

Fig. 443. — A. Van Dyck. Ritratto di Geronima Brignole Sale. (*Genova, Pal. Rosso*). (*Fot. Brogi*).

Fig. 444. — A. Van Dyck. Ritratto del Marchese Brignole Sale. (*Genova, Pal. Rosso*). (*Fot. Brogi*).

FIG. 445. — A. VAN DYCK.
RITRATTO DEL CARDINALE
BENTIVOGLIO.
(*Galleria Pitti*). (*Fot. Anderson*).

FIG. 446. — A. VAN DYCK.
RITRATTO DI CORNELIO
VAN DER GEEST.
Londra, Gall. Naz.). (*Fot. Hanfstaengl*).

poi alcuni ritratti che non è facile ancora distinguere da quelli del suo maestro. Un conoscitore inglese constatò che all'età di 21 anni il Van Dyck era già quasi stimato come il Rubens. Alla fine del 1620 partì per Londra dove Giacomo I lo chiamava come pittore della sua corte. Non vi era che da tre mesi appena quando ottenne un congedo di otto mesi per andare a visitare l'Italia. Noi non sappiamo con piena certezza quando partì per il Mezzogiorno e quando ne ritornò. Probabilmente traversò le Alpi al principio del 1621. Sappiamo che ritornò ad Anversa nel 1622 e lo troviamo nel dicembre di quell'anno al letto di morte di suo padre. Ripartì per l'Italia nel 1623 e vi restò fino al 1627. Dopo ciò egli se ne ritornò a lavorare per qualche

FIG. 447. — A. VAN DYCK.
LA MADONNA DEL ROSARIO.
(*Palermo, Cappella del Rosario*).
(*Fot. Brogi*).

tempo nella sua città natale. Ma alla fine del 1632 ritornò a Londra, dove lavorò in qualità di pittore ordinario di Carlo I fino al giorno della sua morte, 9 dicembre 1641. Egli non fece che due brevi soggiorni sul continente, nel 1634 e nel 1641.

Fig. 448. — A. Van Dyck. Ritratto di Enrico, Conte di Bergh. (*Galleria del Prado*). (*Fot. Anderson*).

Ciò che ci colpisce innanzi tutto nel Van Dyck è la straordinaria precocità della quale abbiamo dato innanzi le prove. Sull'esempio del Rubens, egli perfezionò e rinnovò costantemente la sua maniera; aveva imparato ad Anversa; imparò anche in Italia; insomma la sua carriera fu una trasformazione ed una ascensione continue. Cominciò coll'imitare il suo glorioso maestro; e non soltanto assimilò la maniera di lui, ma nelle sue prime opere la esagerò. L'audacia del Rubens diventava temerità nel giovane Van Dyck, e la forza di quello diventava brutalità. Ma la sua natura era tutt'altra, come lo provano le sue opere ulteriori. Il suo genio sognatore e tenero si lascia vedere nei soggetti religiosi; amava la malinconia terribile della Passione e dipingeva il Cristo in agonia, cogli occhi supplici levati al cielo, i Santi doloranti ai piedi della croce; Maria e gli Angeli piangenti il Salvatore. Ma egli divenne ben tosto ritrattista per eccellenza, e finì per consacrarsi esclusivamente a questo genere. La sua delicatezza e la sua aristocrazia innata lo spingevano precisamente a mettere in rilievo nei suoi modelli la loro

Fig. 449. — A. Van Dyck. Madonna e Donatori. (*Parigi, Louvre*). (*Fot. Hachette*).

Fig. 450. — A. Van Dyck. Sant'Agostino. (*Chiesa di S. Agostino, Anversa*). (*Fot. Hermans*).

nobiltà morale e la loro distinzione fisica: ma egli li idealizzò solo nella misura compatibile con la verità. Le composizioni storiche del tempo anteriore al suo periodo italiano propriamente detto, sono di due specie. Le une procedono dal Rubens e sono l'*Incoronazione di spine* e i due *San Giovanni* del Museo di Berlino, l'*Incoronazione di spine* ed il *Serpente di bronzo* di Madrid, il *San Martino* del Castello di Windsor, le *Teste di Apostoli* della Pinacoteca di Monaco ed altre ancora. Uno dei quadri del tempo nel quale egli lavorava ancora presso il Rubens è il *Martirio di San Sebastiano* di Monaco (n. 823). I toni delle carni staccano violentemente gli uni sugli altri e sono privi di calore (fig. 440). I carnefici e il centurione a cavallo sono della stessa feroce famiglia cui appartengono i manigoldi della sua *Incoronazione di spine* ed i vecchi guerrieri del *Decio* del Rubens. Il *San Sebastiano* è il Van Dyck stesso colla sua fisionomia pensosa, i suoi tratti di una regolarità e di una dolcezza quasi femminea. Una delle più celebri opere del Van Dyck è il *San Martino che divide il suo mantello* (figura 441) che si trova nella chiesa di Saventhem. Questo quadro, eseguito un po' più tardi del *San Sebastiano*, ma tuttavia prima del suo secondo soggiorno in Italia, tradisce numerosi influssi; il mendicante accoccolato sulla strada è del tutto nella maniera del Rubens; un altro, inginoc-

Fig. 451. — A. Van Dyck. La Vergine e S. Ermanno Giuseppe. (*Museo Imperiale di Vienna*). (*Fot. Löwy*).

chiato, colla testa avvolta in un cencio, è un ricordo di Raffaello; la deliziosa figura del Santo stesso è ispirata ad un quadro di Tiziano che il Van Dyck copiò e che noi ritroviamo nel suo album di schizzi che appartiene al duca di Devonshire. Quest'ultima coincidenza prova che il quadro fu eseguito dopo il primo soggiorno del Van Dyck in Italia. Quest'opera si distingue per una fattura giovanile e per così dire fiorita, assai diversa dal colorito oscuro e dalla tonalità opaca degli altri quadri dipinti fra l'uno e l'altro viaggio. A questo intervallo di tempo appartengono molti ritratti, fra i quali quello di Francesco Snyders e di sua moglie (fig. 442) a Cassel. Questo è così perfetto che non lo si crederebbe un'opera giovanile se l'età dei modelli non ce lo provasse inconfutabilmente.

FIG. 452. — A. VAN DYCK. — PIETÀ. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

Durante il suo secondo soggiorno in Italia, la maniera del Van Dyck subì una trasformazione completa. Egli dimorò parecchi anni a Genova e vi godette di una voga straordinaria nella società aristocratica. Mai si era incontrato un pittore la cui arte fosse tanto elegante da raggiungere la distinzione delle illustri famiglie dei Balbi, dei Pallavicini, degli Spinola e dei Cattaneo. Per quest'ultima famiglia dipinse non meno di nove ritratti che furono venduti pochi anni fa e dei quali la Galleria Nazionale di Londra ne comprò due. Modelli e ritrattista erano fatti l'uno per gli altri. Le nobili dame Paola Adorno, Geronima Brignole Sale (fig. 443), la marchesa Balbi ed altre ancora, dai volti graziosi, vestite di pizzi, di sete e di velluti, con lo sguardo altero, l'attitudine

FIG. 453. — A. VAN DYCK. MADONNA E BAMBINO. (*Pinacoteca di Monaco*). (*Fot. Bruckmann*).

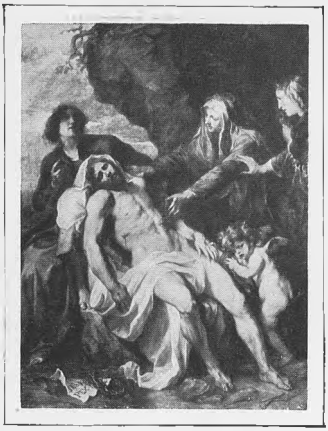


Fig. 454. — A. Van Dyck. — Pietà.
(*Museo di Berlino*).
(*Fot. Phot. Gesellschaft*).

superba e tuttavia sovranamente elegante, sono rimasti campioni dello stile ch'egli adottò nel Mezzogiorno. Il marchese Brignole Sale (fig. 444) è superbo di eleganza cavalleresca e di fierezza aristocratica. In Italia, il nostro Fiammingo divenne un vero pittore meridionale, dai toni caldi, dalle ombre accentuate. Tiziano, il maestro di Venezia, il superbo ritrattista, lo sedusse con le sue tinte ardenti ed i suoi cieli caldi, ma il Fiammingo conservò la sua delicatezza nativa; i toni rossastri del Mezzogiorno non giunsero a fargli perdere la sua freschezza.

Egli non dimorò soltanto a Genova. Nel 1624 lo troviamo a Roma, dove eseguì il ritratto del cardinale Bentivoglio (fig. 445) il viso del quale rivela l'intelligenza superiore ed una distinzione irreprensibile. Lo stesso anno il Van Dyck si recò a Palermo, dove fece il ritratto del vicerè e dove la confraternita del Santo Rosario gli commise un quadro d'altare (fig. 447) che è la più magnifica composizione e la più commovente concezione dovuta al soggiorno del Van Dyck in Italia. La maniera e il colorito sono più fiamminghi che italiani e formano una transizione fra le sue opere genovesi e quelle che produsse in patria dopo il suo ritorno.

Fig. 455. — A. Van Dyck.
Carlo I a caccia.
(*Museo del Louvre*). (*Fot. Hachette*).

Nel 1627 era ritornato ad Anversa. Nei suoi numerosi ritratti si vede allora modificarsi la sua maniera. I toni conservano ancora il loro calore, ma il fuoco splendente che incendia i suoi quadri italiani, ha fatto posto ad ardori più temperati, paragonabili a

quelli d'un bel sole d'estate al tramonto. Nei più bei ritratti di questa serie, questa tonalità presenta deliziose ombre trasparenti. L'espressione resta sempre distinta, il gesto elegante tanto negli aristocratici di nascita quanto nei rappresentanti dell'aristocrazia dell'ingegno. Fra questi ritratti citeremo quelli di *Pietro Stevens* e di *Anna Wake* al Museo dell'Aja (fig. 457); quello di *Cornelio Van der Geest*, il grande amico del Rubens, alla Galleria Nazionale di Londra (fig. 446); quello di *Enrico, conte di Bergh* al Prado (fig. 448), generale degli eserciti dei Paesi Bassi spagnuoli, dal gesto imperioso, dal corpo chiuso nella sua scintillante corazza; il ritratto di *Francesco Moncada*, generalissimo delle truppe spagnuole nei Paesi Bassi (1586-1635), dipinto verso il 1632, il più bello dei ritratti equesti del pittore (tav. I).

FIG. 456. — A. VAN DYCK.
I FIGLI DI CARLO I.
(*Torino, Museo*). (*Fot. Anderson*).

Il Van Dyck acquistò grande fama, non soltanto come ritrattista ma anche come pittore di quadri religiosi. Fra i quadri religiosi ch'egli dipinse a profusione e quasi all'eccesso, citiamo la *Vergine coi Donatori* (figura 449) del Louvre ; Van Hamme e sua moglie sono inginocchiati davanti alla Madonna. Nulla si può imaginare di più grazioso e di più commovente che il gesto del Bambino Gesù, seduto sulle ginocchia di sua madre il quale si volta per accarezzare le guancie del donatore.

FIG. 457. — A. VAN DYCK.
RITRATTO D'ANNA WAKE.
(*Museo dell'Aja*). (*Fot. Bruckmann*).

Fig. 458. — A. Van Dyck. Ritratto di Tommaso di Savoia. (*Museo di Berlino*). (*Fot. Phot. Gesellschaft*).

Il più profondo fervore domina nel *Sant'Agostino* (fig. 450) che dipinse nel 1628 per la chiesa di Anversa, dedicata a codesto Santo. Il Van Dyck dipinse nel 1629 per l'altare dei celibi nel Sodalizio di Anversa *Santa Rosalia* che riceve una corona dalle mani del Bambino Gesù, e, nel 1630, il *Beato Ermanno Giuseppe* che riceve un anello dalle mani di Nostra Signora, due capolavori che si trovano oggi nel Museo Imperiale di Vienna (fig. 451). Il primo si raccomanda per la sua radiosa chiarezza e per il suo ricco colorito; il secondo, di toni ancora più splendidi, per la delicatezza e la grazia del sentimento. Il Rubens fu il pittore del Salvatore, il Van Dyck fu quello di Maria. La più adorabile di queste Vergini Madri è quella che si trova nella Pinacoteca di Monaco e nella quale il piccolo Gesù sta sopra uno zoccolo (fig. 453). Il gruppo, di una bellezza del tutto scultoria, incarna veramente la felicità suprema di una madre che contempla il proprio figlio. Quando il Van Duck tratta episodi della vita di Cristo, sceglie di preferenza scene di dolore e di sconforto. La più perfetta e la più commovente di queste interpretazioni è la *Pietà* (n. 404) del Museo di Anversa (fig. 452). Il gesto attonito della madre attesta al cielo ed alla terra che non vi è alcun dolore paragonabile al suo; il fervore profondo che spira dall'opera intiera è veramente di un patetico indimenticabile. Il maestro trattò lo stesso soggetto, ma in uno stile del tutto diverso, nella *Pietà* (fig. 454) del Museo[3]

Fig. 459. — A. Van Dyck. Lord Giovanni e Lord Bernardo Stuart. (*Coll. Darnley, Cobham Hall*).

di Berlino, che dipinse poco dopo il suo ritorno dall'Italia. La tonalità del quadro di Anversa è pallida, ma fredda ; in questo, gli ultimi raggi del tramonto indorano ancora le nuvole ; il cielo e la luce sembrano afflitti quanto l'umanità.

Quando il Van Dyck ritornò nel 1632, in Inghilterra, vi lavorò per il re e per le famiglie della più alta nobiltà. Una nuova trasformazione si operò nella sua maniera. Per molti dei suoi ritratti adottò un tono grigio e sordo, e gli accadde spesso di trattare i ritratti a larghe pennellate, con franchezza e rapidità febbrili. Ma la sua arte non era diminuita, anzi egli si era ancora elevato e raffinato. Parecchi di questi ritratti del periodo inglese contano fra i capolavori della pittura. Così il suo *Carlo I a caccia* (fig. 455) al Museo del Louvre, dipinto verso il 1635. Vi è in esso tutto quel disgraziato principe, incarnazione dell'eleganza, appassionato d'arte e di lusso, che concepì la vita come una festa fino al giorno nel quale cadde vittima del suo carattere arbitrario, della sua fantasia troppo autocratica. Il grande artista dipinse parecchie volte i *Figli di Carlo I* (fig. 456) con tanta abilità che non si saprebbe a quale di tali gruppi dare la preferenza. Tuttavia il più celebre è quello che possiede il Museo di Torino, e che fu dipinto nel 1636. È un gruppo adorabile: gli augusti piccini appaiono pieni di dignità e di candore; essi portano le loro splendide vesti di seta, di velluto e d'argento

Fig. 460. — A. Van Dyck.
Guglielmo II, Principe d'Orange, e la sua fidanzata.
(*Ryksmuseum, Amsterdam*). (*Fot. Bruckmann*).

Fig. 461.
Gherardo Zeghers.
Il Sogno di San Giuseppe.
(*Gand, Museo*). (*Fot. Lévy*).

Fig. 462. — Gherardo Zeghers.
Madonna e Bambino.
(*Museo di Vienna*). (*Fot. Bruckmann*).

come se fossero il loro abbigliamento naturale e, malgrado il loro sangue reale, restano sopratutto dei bambini. Il numero di ritratti ch'egli eseguì per l'aristocrazia inglese è incalcolabile. Ogni anno ce ne rivela qualcuno rimasto fino allora ignorato. In questi ultimi tempi, Lord Lucas ne espose nove alla Galleria Nazionale di Londra, dei quali non si supponeva l'esistenza. Nella meravigliosa serie dei ritratti dell'alta nobiltà, sceglieremo quello di *Tommaso di Savoia* (fig. 458), dipinto nel 1634 a Bruxelles, oggi al Museo di Berlino : un personaggio esuberante di vita e di gioventù, trattato in una calda tonalità turchina, con uno splendore abbagliante sparso sulla sua corazza; quelli dei *Lords Giovanni e Bernardo Stuart* (fig. 459), due fratelli, cugini di re Carlo I, dipinti nel 1638 due giovani di una eleganza e di una distinzione senza paragone. E tuttavia il Van Dyck giunse, al termine dei suoi giorni, ad aggiungere ancora finezza a tanta aristocrazia, ad imprimere e ad ornare i suoi graziosi modelli di una suprema aureola di grazia e di cavalleria. Questa purezza di gusto e questa delicatezza di sentimento trovano la loro più radiosa incarnazione nel ritratto di *Guglielmo II, principe d'Orange, e della sua giovane fidanzata* (figura 460), che si trova nel Ryksmuseum di Amsterdam.

Il Van Dyck fu anche un disegnatore di primissimo ordine; i suoi schizzi per i suoi quadri erano semplici abbozzi, ma i suoi disegni

Fig. 463. — Gherardo Zeghers.
Il Matrimonio della Vergine.
(*Museo d'Anversa*).
(*Fot. Hermans*).

più finiti sono capolavori di vivacità e di brio, e le sue acqueforti, quantunque spesso non finite, sono ugualmente meravigliose per grazia e vivacità spontanea.

Gli altri allievi del Rubens, meno generosamente dotati del Van Dyck, non seppero conservare come lui la loro originalità. Percorriamone la lunga serie a cominciare dai pittori di storia. Il primo nell'ordine cronologico ed anche per merito è Gherardo Zeghers (Anversa, 1591-1651). Al suo ritorno dall'Italia, nel 1620, le sue prime opere risentivano fortemente dei naturalisti italiani del XVII secolo. Così il *Sogno di San Giuseppe* (fig. 461) al Museo di Gand e *Maria e il Bambino Gesù* (fig. 462) al Museo Imperiale di Vienna ; ma dopo qualche anno egli ripudiò lo stile meridionale per adottare quello del Rubens. Nel 1645, egli dichiarò anzi al Sandrart, pittore e storico tedesco, che il genere del Rubens e del Van Dyck godevano di tanta voga che era impossibile piacere senza seguire le loro traccie. Egli seguì dunque sino alla fine della sua vita la maniera del più grande dei maestri. Le opere eseguite sotto il suo impulso sono solide, ponderate ed eguali. La migliore di esse è lo *Sposalizio della Madonna* (fig. 463) del Museo d'Anversa. Sono figure di portamento grave e sereno, non prive di distinzione nella fisionomia e nell'atteggiamento,

FIG. 464. — GHERARDO ZEGHERS.
ADORAZIONE DEI PASTORI.
(*Museo di Cassel*). (*Fot. Hanfstaengl*).

FIG. 465. — CORN. SCHUT.
IL MARTIRIO DI SAN GIORGIO.
(*Anversa Museo*). (*Fot. Hermans*).

Fig. 466. — Corn. Schut.
Il Trionfo del Tempo.
(*Museo Imperiale di Vienna*). (*Fot. J. Löwy*).

trattate inoltre con una armoniosa gamma di colori opulenti. Molte chiese conservano opere di questo genere.

Io credo di poter attribuire allo Zeghers una *Adorazione dei Pastori* (fig. 464) del Museo di Cassel. L'opera è certamente dovuta al pennello di un maestro dell'epoca e della scuola del Rubens. Lo Zeghers mi sembra riunire i maggiori titoli per poterne reclamare la paternità. Il misto di varietà senza apparato e di grazia naturale, la morbidezza del movimento, la ricchezza e l'armonia del colorito, sono meriti che troviamo spesso nello Zeghers, ma che qui si riscontrano ad un grado più alto del solito.

Le opere di Cornelio Schut (Anversa, 1597-1655) procedono direttamente dal Rubens. Sembra ch'egli abbia visitata l'Italia ; fra i soprannomi che portavano i nostri pittori in Roma, figura il suo. In Anversa egli godeva di una grande considerazione nel suo ambiente, tanto che il Rubens nel 1635 lo prescelse per l'esecuzione della parte centrale del « felice Ingresso del Cardinale Infante », mentre il grande maestro ne dipingeva le due composizioni laterali. Lo Schut fu anche incaricato dell'esecuzione di uno dei quattro quadri dell'altar maggiore della chiesa dei Gesuiti, dei quali Gherardo Zeghers dipinse il secondo e il Rubens gli altri due. Questo quadro, l'*In-*

Fig. 467. — Teod. Van Thulden.
I Paesi Bassi rendono omaggio a Maria.
(*Museo Imperiale di Vienna*).
(*Fot. Bruckmann*).

vocazione della Vergine. è uno dei suoi capolavori; il *Martirio di San Giorgio* (fig. 465), del Museo d'Anversa, ne è un altro. Quest'ultimo contrasta violentemente con lo *Sposalizio della Vergine* dello Zeghers, nell'immediata vicinanza del quale è collocato. Mentre l'opera dello Zeghers è essenzialmente serena e fervente, quella dello Schut è agitata, teatrale, intesa agli effetti di colore e di luce. A malgrado della composizione incoerente e del colorito senza armonia, il *Trionfo del Tempo* (fig. 466) del Museo Imperiale di Vienna è una tela assai decorativa.

Fig. 468. — Abramo Van Diepenbeeke. Nettuno e Venere. (*Museo di Dresda*). (*Fot. Bruckmann*).

Teodoro Van Thulden (Bois-le-Duc, 1606-1676) mantenne col Rubens rapporti più stretti che i due artisti precedenti. Andò a lavorare a Parigi, poi collaborò alle decorazioni eseguite per l'« Ingresso del Cardinale Infante ad Anversa » e a quelle della « Casa nel Bosco » presso l'Aja. Il Van Thulden si assimilò lo stile decorativo del Rubens, ne prese in prestito gli ampi panneggiamenti, la possente eleganza dei nudi, soprattutto le carni vellutate dei corpi femminili; ma non seppe ritrovare la robustezza, la membratura atletica del suo maestro, e vi sostituì qualche cosa di flaccido e inconsistente. Verso la metà del secolo diede prova di maggiore originalità. I suoi quadri della Sala di Orange, uno dei quali, i *Tesori del Brasile*, è datato del 1651; quelli del Museo Imperiale di Vienna, dei

Fig. 469. — Franc. Wouters. Diana nel bosco. (*Vienna, Museo Imperiale*). (*Fot. Bruckmann*).

Fig. 470. — Pietro Van Lint.
Lo Stagno di Betsaide.
(*Museo Imperiale di Vienna*). (*Fot. Löwy*).

quali uno, i *Paesi Bassi che rendono omaggio a Maria* (fig. 467), porta il millesimo 1654; ed un altro, il *Ritorno della Pace*, quello del 1655; le vetrate della Cappella della Vergine a Santa Gudula di Bruxelles, disegnate da lui e dipinte su vetro da Giovanni de la Barre, contano fra le sue migliori opere.

Abramo Van Diepenbeeke, nato in Bois-le-Duc nel 1596, venne ad Anversa nel 1623 e vi morì nel 1675. Si rivelò artista di gusto e di merito, ma senza grande slancio e reale forza creatrice. Nelle sue composizioni mitologiche si allontana notevolmente da quelle sacre e vi si mostra fervente interprete della bellezza femminile, molto sensuale ed anche molto pagano. Tale si rivelò nel suo *Nettuno e Venere* (fig. 468) di Dresda, nella *Fuga di Clelia*, a Berlino ed al Louvre, in *Diana con Ninfe e Satiri* a Stoccolma. Egli era ricercato anche come ritrattista.

Erasmo Quellin fu un altro dei discepoli e collaboratori del Rubens (Anversa, 1607-1678). Fu suo aiutante e, fino ad un certo punto, suo servitore. Quando nel 1637 il Rubens cessò di disegnare per la stamperia di Plantin, il Quellin rilevò le sue mansioni, da prima sotto la sua direzione e poi di sua propria iniziativa. Dopo la morte del Rubens, egli lo rimpiazzò anche come pittore

Fig. 471. — Giovanni Van Bockhorst.
Erse che si reca al tempio di Minerva.
(*Museo Imperiale di Vienna*). (*Fot. Löwy*).

degli archi di trionfo edificati dalla città di Anversa nelle grandi circostanze. Possedeva tutta l'abilità che si può acquistare ad una buona scuola, ma non aveva i doni superiori d'un creatore, e nemmeno quelli di pittore originale. Si trovano molti de' suoi quadri d'altare nelle chiese di Francia e del Belgio. Nella legione dei discepoli del Rubens troviamo ancora: Giusto Van Egmont (Leida 1611 - Anversa 1674), che aiutò il suo maestro nei lavori della Galleria di Maria de' Medici che visse molto tempo a Parigi. Dipinse molti ritratti, fra i quali alcuni molto belli. Pietro Van Mol (Anversa 1599-Parigi 1650), visse anch'egli a Parigi. La sua *Deposizione*, che è al Louvre, attesta l'influsso del Rubens con le figure robuste, la calda tonalità, la felice disposizione. Francesco Wouters (1612-1659) eccelse come paesista e popolò i suoi quadri di piccole figure che ricordano il suo primo maestro, Pietro Van Avont. Il Museo Imperiale di Vienna possiede molti quadri del Wouters, che un tempo si attribuivano a Gherardo Zeghers, fra gli altri una *Diana nel bosco* (fig. 469) datata del 1636. Vittorio Wolfvoet (Anversa, 1612-1652) è rappresentato nella chiesa di San Giacomo d'Anversa da un quadro eccellente: la *Visitazione*. Pietro Van Lint (Anversa), 1609-1690) trattò in quadri di ogni formato soggetti sacri e profani e ci appare più vantaggiosamente in un quadro di piccole dimensioni, lo *Stagno di Betsaide* (fig. 470), che si trova nel Museo Imperiale di Vienna. Giovanni Van Bockhorst (Mun-

Fig. 472. — Giov. Van den Hoeck. Il Giorno. (*Museo Imperiale di Vienna*). (*Fot. Löwy*).

Fig. 473. — Thys. San Sebastiano martire. (*Museo di Gand*). (*Fot. Léry*).

ster, 1605-Anversa, 1668), del quale si conoscono parecchi insignificanti quadri di chiesa ed un assai bel quadro mitologico, *Erse che si reca al Tempio di Minerva* (fig.471) anch'esso a Vienna. Tommaso Willibrord Bosschaert (Anversa, 1614-1654) lavorò molto per il principe Federico Enrico di Nassau ed ebbe in Olanda una fortuna poco giustificata dalle sue opere.

Fig. 474. — Teodoro Boeyermans. Lo Stagno di Betsaide. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. G. Hermans*).

A misura che la fama del Van Dyck si estendeva, i pittori fiamminghi si sentirono sempre più attirati verso il fascino e l'eleganza della sua arte. Il primo che dimostra questa predilezione è Giovanni Van den Hoeck, nato in Anversa nel 1611. Egli eseguì per l'arciduca Leopoldo molti modelli di arazzi, fra gli altri una serie di sei composizioni rappresentanti i *Dodici Mesi*; scene allegoriche e ritratti. Egli aveva anche lavorato col Rubens e l'influsso del maestro si fa ancora sentire qualche volta, ma la vigoria tende all'affettazione ed anche alla banalità. I quadri allegorici del *Giorno* (fig. 472) e la *Fragilità* del Museo Imperiale di Vienna sono stati eseguiti da Pietro Thys secondo i bozzetti di Giovanni Van den Hoeck. In questo Thys (Anversa, 1624-1678), l'influsso del Van Dyck è evidente. Un *San Sebastiano* (fig. 473) incoronato dagli Angeli, nel Museo di Gand, riunisce tutte le caratteristiche di questo pittore, che fu per eccellenza il pittore del fascino intenerito e melanconico.

Fig. 475. — Erasmo Quellin. L'Incoronazione di Carlo V. (*Museo di Vienna*). (*Fot. Löwy*).

Colui che subì l'influsso più forte ed anche più favorevole del Van Dyck fu Teodoro Boeyermans (Anversa, 1620-1678). Il Museo di Anversa possiede i suoi due migliori quadri: lo *Stagno di Betsaide* (fig. 474) e la *Visitazione*.

Nella seconda generazione dei discepoli del Rubens, il talento diventa sempre più raro. Citiamo, al disopra di tutti, Giovanni Erasmo Quellin (1634-1715) che visitò Roma, divenne pittore ordinario dell'imperatore d'Austria, e dipinse quindici soffitti per il palazzo di Vienna. Il Museo della capitale austriaca possiede la *Incoronazione di Carlo V* (fig. 475), il Museo di Anversa uno *Stagno di Betsaide* di proporzioni insolite, dieci metri di altezza per sette e sessantanove di larghezza. Entrambi questi quadri sono concepiti assai decorativamente, ma trattati con troppa leziosaggine. Il peggio è che non vi si trova più traccia della radiosa luce e del vivace colorito del Rubens. La maniera nera importata dall'Italia veniva a gettare le tenebre sull'arte fiamminga.

FIG. 476. — GOFF. MAES. IL MARTIRIO DI SAN GIORGIO. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

FIG. 477. — G. DE CRAYER. SANTA TERESA E LA MADONNA. (*Museo Imperiale di Vienna*). (*Fot. Löwy*).

Con Goffredo Maes (1647-1700) si chiude il XVII secolo e la serie dei discepoli più o meno diretti del Rubens. Per fortuna questa serie non manca di prestigio. Nel *Martirio di San Giorgio* (fig. 476) di Goffredo Maes, dipinto nel 1684, la composizione è solida, il gesto del Santo è grandioso e la sua espressione estatica è profondamente sentita. In questa tela vi è molto movimento, e forse essa pecca anzi, come quella dello Schut, di eccessive contorsioni.

Un posto speciale si deve a

Fig. 478. — G. De Crayer. Madonna e Santi. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

taluni pittori di storia che quantunque contemporanei del Rubens e quantunque non abbiano potuto sottrarsi completamente al suo influsso, non confusero del tutto la loro maniera con la sua.

Il primo per ordine di data è Gaspare De Crayer (Anversa 1585-Gand 1669). Non si contano i suoi quadri nelle chiese di Bruxelles e dei dintorni ed anche di tutto il paese fiammingo. Ne dipinse almeno duecento, la maggior parte dei quali si trovano ancora al loro posto, mentre gli altri sono sparpagliati nei Musei del Belgio e dell'estero. Io stimo fra le sue migliori opere la *Madonna con Santi* della chiesa di Alost, i *Quattro Coronati* del Museo di Lilla, la *Santa Teresa che riceve una colonna dalle mani della Vergine* (fig. 477) del Museo Imperiale di Vienna, la *Vergine con Santi* (fig. 478) del Museo dl Anversa. Ciò che distingue il De Crayer è la sua straordinaria facilità di lavoro; le sue opere gli costavano assai poco ed egli riempiva le sue tele come per divertimento. L'atteggiamento, l'azione ed il raggruppamento delle sue figure sono giusti e resi con spontaneità. Il De Crayer frequentò molto il grande Pietro Paolo, ma egli non ha la sua robusta salute, nè la nobiltà delle sue linee audaci, nè la delicatezza e le ricche gradazioni del suo colorito. Tutte le sue qualità sono mediocri. Abusa di gote gonfie, di occhi fuori della testa, di bocche aperte, di fisionomie estatiche.

Fig. 479. — Corn. De Vos. San Norberto riceve le ostie consacrate. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

Cornelio De Vos (Hulst 1585 - An-

versa 1651) è un artista di assai maggior merito ed originalità del De Crayer. Dipinse parecchi quadri storici, dei quali i principali sono *San Norberto che riceve le ostie consacrate* (fig. 479), dipinto nel 1630 e che si trova nel Museo di Anversa, la *Consacrazione di Salomone* del Museo Imperiale di Vienna ed una replica per largo di quest'ultimo quadro per un sopra camino, della quale fece dono a suo cognato Francesco Snyders e che ora appartiene all'autore di questo libro. Egli era innanzi tutto ritrattista ed in questa qualità acquistò maggior rinomanza. Quando il Rubens era sopraffatto di ordinazioni di ritratti, mandava i suoi clienti a Cornelio De Vos, dicendo loro che sarebbero stati altrettanto ben serviti da lui. Il grande pittore esagerava, è vero, i meriti del confratello. In generale il colore dei ritratti del De Vos è freddo e vitreo. I due migliori che noi possediamo sono quello di Abramo Grapheus, donzello della Corporazione di San Luca (fig. 480), del Museo di Anversa, dipinto nel 1620, ed il ritratto di sè stesso, con sua moglie ed i suoi due figli (fig. 481), del Museo di Bruxelles. Quest'ultimo differisce notevolmente dagli altri ritratti ch'egli fece; è un quadro di perfetta felicità coniugale, dipinto con affettuosità riconoscente. Il tono è bruno, la luce temperata.

Fig. 480. — Cornelio De Vos.
Il Messaggero della Corporazione di San Luca.
(*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

Fig. 481. — Cornelio De Vos.
La Famiglia del pittore.
(*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

FIG. 482. — JORDAENS.
L'ADORAZIONE DEI PASTORI.
(*Museo di Stoccolma*).

Il *Grapheus* è una figura originale quanto mai ed anche un po' burlesca con tutta quell'oreficeria che ostenta sul petto. I suoi ritratti come le sue composizioni storiche rivelano anche, insieme con qualità personali, reminiscenze della scuola anteriore.

Il più grande dei maestri fiamminghi del XVII secolo dopo il Rubens e il Van Dyck è Giacomo Jordaens. Se il Rubens fu il pittore degli eroi, degli abitanti del cielo e dell'Olimpo, se il Van Dyck fu l'interprete dei principi e dell'aristocrazia della nascita e dell'ingegno, il Jordaens fu il cantore della borghesia e del popolo. Egli simpatizzava con gli esseri della sua casta o del suo ambiente, i loro costumi ed i loro modi gli erano cari. Preferiva la realtà all'ideale, ed in lui l'osservazione prevaleva sulla fantasia. Era appassionato di bellezza materiale, delle forme opulenti che gonfiano le stoffe, dei bevitori e dei mangiatori insaziabili, degli allegri bontemponi d'ogni età, dalla bocca aperta al riso o al canto. Egli prendeva la sua parte dell'allegrezza che regnava intorno a lui, onorava la saggezza popolare e se ne faceva volentieri l'araldo. Del resto, adorava più di ogni altro il franco colore fiammingo e la luce abbagliante: e li faceva brillare e raggiare in tutte le sue opere. Aveva cominciato con un colore solido e smaltato che egli non doveva ad alcuno e meno che ad ogni altro al suo maestro Adamo Van Noort. Egli aveva anzi già prodotte opere magnifiche

FIG. 483. — JORDAENS.
IL CONTADINO E IL SATIRO.
(*Coll. A. Cels, Bruxelles*). (*Fot. Becker*).

quando subì l'irresistibile potenza di attrazione esercitata dal Rubens. Certo egli conservò molto della sua originalità, ma uniformò il suo stile al gusto del tempo, come prima di lui aveva fatto Gherardo Zeghers.

Fig. 484. — Jordaens.
Allegoria della Fecondità.
(*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

Giacomo Jordaens nacque in Anversa nel 1593. Egli non si recò in Italia e restò il più irriducibile fiammingo di tutti i pittori del suo tempo. Aveva cominciato senza dubbio col dipingere ad acquarello, giacchè quando nel 1615 fu ammesso nella Corporazione di San Luca vi fu iscritto come acquarellista (*waterschilder*). Le sue prime opere erano probabilmente sul genere di quelle tappezzerie di lino tessuto con le quali si guarnivano allora le pareti delle camere. Il più antico quadro che conosciamo di lui, è il *Cristo in croce* della chiesa di San Paolo in Anversa, dipinto probabilmente nel 1617 od anche prima. Il Jordaens non ha ancora trovata la sua maniera, e la sua fattura non è ancora fissata. Il suo stile lo scorgiamo per la prima volta e ben deciso nell'*Adorazione dei Pastori* (fig. 482) del Museo di Stoccolma, datato del 1618. In questo quadro, il soprannaturale non ha parte alcuna. Maria ed il piccolo Gesù sono semplici mortali. Essa non è che una madre felice di mostrare il suo neonato ad alcuni campagnuoli del vicinato. Il colore è applicato a corpo, il contrasto dei chiaroscuri è molto accentuato; è un'opera di rude vigore e di verità pura.

Fig. 485.
Jordaens. — Ritratto di famiglia.
(*Museo del Prado*). (*Fot. Anderson*).

FIG. 486. — JORDAENS.
IL SATIRO E IL CONTADINO.
(*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

L'Adorazione dei Pastori è un soggetto comune a tutti i pittori: il Jordaens per primo cominciò a trattare soggetti ai quali nessuno aveva ancora pensato e che rappresentano scene della vita popolare. Anzitutto il *Satiro e il Contadino* (fig. 483), la favola del satiro alla mensa del villano che rimane sorpreso di vedere questi soffiare per aver caldo e per aver freddo, opera di un realismo spinto: il villano intento a mangiare la sua zuppa è un essere bruto; sua moglie e tutta la sua famiglia sono veri contadini. Il colore di tono accentuato è applicato sulla tela a larghe pennellate: rosso vivace, bianco intenso, e qua e là accessorii vibranti di altri toni violenti. Non sono più i contadini di Pietro Breughel; questi sono di grandezza naturale. Egli trattò tale soggetto più volte; il sig. A. Cels di Bruxelles possiede la più antica di queste rappresentazioni, quella che fu incisa da Luca Vorsterman. I Musei di Monaco, di Budapest, di Cassel, ne possiedono altre di questo primo periodo. Altrove se ne trovano d'epoca posteriore.

Tra i migliori quadri del suo primo periodo sono i *Quattro Evangelisti* del Louvre, nei quali i toni sono un po' addolciti e più fusi, ma sempre altrettanto solidi. Qui, come nella maggior parte dei suoi capolavori, egli si distingue come osservatore del carattere umano, come vero psicologo. Questi quattro Evangelisti sono esseri gravi e pensosi, antichi artigiani che si sforzano ora di innalzarsi all'altezza del loro compito, ciascuno secondo la sua

FIG. 487. — JORDAENS. — I GIOVANI E I VECCHI.
(*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

natura. A quell'epoca rimontano anche molti quadri d'altare: il *Martirio di Santa Apollonia* della chiesa di Sant'Agostino in Anversa (1628), *San Marco che guarisce un indemoniato*, del convento di San Martino a Tournai (1630), trasportato poi nel Museo di Bruxelles; composizioni allegoriche come la *Fecondità* (fig. 484) dello stesso Museo ed un'altra versione del medesimo soggetto altrimenti disposta, che appartiene al Museo Wallace di Londra; ritratti come quelli di Van Surpele e di sua moglie, appartenenti al duca di Devonshire ed il *Ritratto di famiglia* (fig. 485) del Museo di Madrid. Anche nei suoi quadri di chiesa il Jordaens resta il realista intransigente, amante di movimenti esagerati, di muscoli nodosi e salienti. Non è certo un pittore di Santi; gli manca il raccoglimento. Ma prende le sue rivincite nelle scene allegoriche nelle quali esprime il suo amore per la splendida nudità. La sua grande ninfa della *Fecondità* di Bruxelles è bensì un po' rigida di atteggiamento, ma il gioco della luce sulla carne nuda è veramente splendido, come è anche magnifico il colore fermo e consistente con il quale questa scena è dipinta.

FIG. 488. — JORDAENS. — IL RE BEVE!
(*Museo di Bruxelles*). (*Fot. G. Hermans*).

Dopo il 1630, il Jordaens modifica la sua maniera e si schiera completamente sotto la bandiera del Rubens; il suo colore acquista maggior trasparenza e mollezza. Riprende antichi soggetti per trattarli alla nuova maniera: *il Mangiatore di zuppa*, di Cassel, *il Satiro ed il Contadino* (fig. 486) del Museo di

FIG. 489. — JORDAENS.
DIOGENE ALLA RICERCA DELL'UOMO.
(*Museo di Dresda*). (*Fot. Bruckmann*).

Fig. 490. — Jordaens.
Bacco Giovane.
(*Coll. Max Rooses*). (*Fot. Hermans*).

Bruxelles. Ogni durezza di linee e di tono è scomparsa in quest'ultimo quadro ; la luce è dolce, fusa, trasparente ; le figure sono rimaste consistenti. ma si sono spogliate della loro rozzezza. Tuttavia è un quadro di famiglia : il Jordaens stesso, sua moglie ed i suoi figli si riconoscono in questa scena: riunione di gente felice.

Ecco un altro dei suoi soggetti favoriti : *Il Re beve!* (fig. 488) o il Banchetto dell'Epifania, una gustosa scena della vita popolare fiamminga. Talune parti di questo quadro peccano di scompostezza, ma quanto sono piacevoli e cordiali tutte le altre ! Tutto esulta e celebra la gioia di vivere : quei bontemponi colle loro grida e i loro canti, quelle belle ragazze coi loro sorrisi e le loro occhiate, quei bevitori coi loro singulti ! Quante volte il Jordaens dipinse quelle feste o quelle gozzoviglie ! Il Museo di Bruxelles ne possiede due ; ve n'è una a Cassel, un'altra a Vienna, un'altra ancora al Louvre, un'altra infine presso il duca di Devonshire, e tutte rivaleggiano di giovialità e di valore artistico.

Un altro soggetto non meno caro al Jordaens e che egli trattò altrettanto spesso è il proverbio: *I giovani pigolano come i vecchi cantano* (fig. 487). Il più antico quadro che illustra tale probervio ed il migliore è quello del Museo di Anversa, datato del 1638. Una compagnia di ricchi borghesi è attorno ad una tavola copiosamente imbandita; i nonni canticchiano un vecchio ritornello, il padre suona la corna-

Fig. 491. — Jordaens. — La serenata.
(*Coll. Leblon, Anversa*). (*Fot. Alexandre*).

musa: sono i vecchi che cantano. I ragazzi soffiano nelle loro zampogne; essi rappresentano i giovani che pigolano! Una luce radiosa si alterna alle ombre e ai chiaroscuri. Il colore vivace è, volta a volta, vellutato e smaltato. Tra i suoi quadri mitologici, citiamo: *Giove e la Capra Amaltea*, della quale esistono una versione al Louvre e due a Cassel; il *Trionfo di Bacco*, che è anche esso al Museo di Cassel, il più ricco di tele del maestro; il *Figliuol prodigo* e *Diogene alla ricerca dell'uomo* (fig. 489), entrambi a Dresda, ed il *Re Candalo* del Museo di Stoccolma.

FIG. 492. — JORDAENS. AMORI POPOLARI. (*Coll. Goldschmidt, Francoforte*).

La più celebre e la più riuscita delle opere del Jordaens è quella che egli eseguì nel 1652 per la Sala di Orange della Casa nel Bosco presso l'Aja: due composizioni che fanno parte del vasto insieme di pitture che decorano tutta la sala e che sono dovute a diversi artisti. I quadri del Jordaens sono intitolati: *il Trionfo di Federico Enrico* ed *il Tempo che falcia il Vizio*. Quanto a composizione, il primo quadro, che è il più vasto, è un po' tormentato, ma in compenso l'esecuzione è splendida e spicca così viva nella sala che tutto il resto ne è eclissato. Nel *Giovane Bacco* (fig. 490), che appartiene all'autore di questo libro e sul volto gioviale del quale si legge un principio di ebbrezza, si riconosce il paggio che conduce il carro di trionfo nella tela della quale abbiamo parlato or ora.

FIG. 493. — JORDAENS. — MERCANTE DI FRUTTI. (*Museo di Glasgow*). (*Fot. P. Becker*).

Ciò che il Jordaens trattava con maggior piacere e con maggiore

Fig. 494. — Jordaens.
La Presentazione al Tempio.
(*Museo di Dresda*).
(*Fot. Bruckmann*).

Fig. 495. — Jordaens.
La Lattaia.
(*Collezione Delacre, Gand*).
(*Fot. Becker*).

originalità e gusto erano le scene della vita popolare; i proverbi e le facezie più o meno spiritose che l'avevano fatto ridere. Taluni gruppi, come il suo *Folle* (Collezione Porgès a Parigi), la *Serenata* (fig. 491) (Leblon in Anversa), gli *Amori popolari* (fig. 492) (Goldschmidt in Francoforte), il *Mercante di frutti* (fig. 493) (Museo di Glasgow), sono campioni della sua giovialità e, ad un tempo, della sua pittura scintillante. Fino al termine della sua vita egli dipinse importanti quadri d'altare: l'*Adorazione dei Magi*, dell'anno 1644, in Dixmude; *Gesù che scaccia i Mercanti dal Tempio*, al Louvre; la *Presentazione al Tempio* (figura 494) a Dresda; la *Cena* al Museo d'Anversa; il *Calvario* nella cattedrale di Bordeaux, sono fra i più notevoli. Essi differiscono

Fig. 496. — J. Cossiers.
Gentiluomo che accende la pipa.
(*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

tanto per la maniera quanto per il merito; gli ultimi sono più cupi dei primi, ma tutti sono di ricco colorito, di fattura piena di slancio e di movimento, di osservazione profonda. Il Jordaens fece anche molti cartoni per arazzi e l'acquarellista di un tempo ritornò spesso ai suoi primitivi procedimenti eseguendo numerosi disegni a pastello o ad acquarello. Una *Lattaia* (fig. 495), che appartiene al sig. Delacre a Gand, rappresenta un bell'esemplare di tali disegni.

Fig. 497. — T. Rombouts. Lanzichenecchi che giuocano a carte. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

Verso il 1655, il Jordaens si convertì al protestantesimo, il che non gli impedì di dipingere fino alla sua morte, avvenuta il 13 ottobre 1678, quadri d'altare per le chiese cattoliche. Ma il cambiamento di religione gli impedì di essere sotterrato nella sua città natale. Le sue spoglie furono trasferite a Putte, villaggio olandese della frontiera, dove riposano nel cimitero dei riformati.

È facile immaginare come la sua maniera originale abbia valso al Jordaens molti collaboratori e discepoli; tuttavia egli non ebbe allievi propriamente detti, a meno di considerare come tale Giovanni Cossiers (Anversa, 1600-1671), che spinse il realismo fino alla volgarità. Egli dipinse molti quadri che si distinguono per la loro tonalità opaca. La chiesa del Beghinaggio di Malines non conta meno di otto grandi tele di questo artista. Il Museo di Anversa possiede di lui un *Gentiluomo che*

Fig. 498. — T. Rombouts. — I Cinque Sensi. (*Museo di Gand*). (*Fot. Lévy*).

FIG. 499. — SUSTERMANS. CRISTIANO DI DANIMARCA. (*Galleria Pitti*). (*Fot Anderson*).

FIG. 500. — VOET. RITRATTO DI DECIO AZZOLINI. (*Museo di Berlino*). (*Fot. Phot. Gesells.*).

accende la pipa (fig. 496), la sola opera di questo genere che ci sia nota di lui, e dalla quale noi possiamo concludere che fu un ammiratore del Caravaggio.

FIG. 501. — VITTORE BOUQUET. PORTASTENDARDO. (*Museo del Louvre*). (*Fot. Hachette*).

Il fiammingo che si rivela l'erede più diretto dei maestri italiani del principio del XVII secolo, e cioè degli interpreti della vita di taverna e di corpo di guardia, è Teodoro Rombouts (Anversa, 1597-1637). Dipinse quadri di chiesa e scene allegoriche, ma ciò che amava di più erano i *Lanzichenecchi che giuocano alle carte* (fig. 497). Il Museo di Gand possiede molte delle sue tele, fra le quali la *Allegoria della Giustizia scabinale* ed i *Cinque Sensi* (fig. 498). Le chiese della stessa città possiedono anche molti dei suoi quadri sacri. Questo pittore si distingue per i suoi toni vivi e variati ma freddi, per le ombre sorde ed opache, per il movimento accentuato dei suoi personaggi ed anche per la cura con la quale

osserva e rende il loro carattere. Egli è fiammingo per il suo realismo colorato ; è italiano, od almeno romanista, per l'eleganza e la vivacità d'atteggiamenti che conferisce ai suoi frequentatori di taverna.

FIG. 502. — VAN OOST. — RITRATTO (*Museo di Berlino*). (*Fot. Phot. Gesellschaft*).

Un ritrattista celebre, Giusto Suttermans o Sustermans, nacque in Anversa in quello stesso anno 1597. Egli seguì durante due anni le lezioni di Francesco Pourbus il Giovane, a Parigi, e poi si recò in Italia, dove morì nel 1681. Godeva del più alto favore dei granduchi di Toscana che lo avevano anche alloggiato nel loro palazzo. L'imperatore Ferdinando II, il papa Urbano VIII, i grandi personaggi di tutta Italia si fecero ritrarre da questo eccellente ritrattista. Il suo stile aveva alquanto della maniera minuziosa del suo maestro Pourbus, ma forse più ancora dell'eleganza del Van Dyck ed anche della salute robusta e del colorito del Rubens. I Musei di Firenze possiedono molti dei suoi ritratti : il più bello è quello del giovane principe *Cristiano di Danimarca* (fig. 499), che si trova in Palazzo Pitti, un volto delizioso incorniciato di lunghi riccioli, coll'ampio colletto rovesciato, la sciarpa azzurra e bianca a tracolla, la corazza riccamente damaschinata, tutto l'insieme trattato in una gamma di toni caldi e robusti.

FIG. 503. — PIETRO FRANCHOYS. RITRATTO. (*Museo di Francoforte*). (*Fot. Bruckmann*).

Un altro ritrattista, Giacomo Ferdinando Voet, nato ad Anversa nel 1639, deriva evidentemente dal Sustermans che egli aveva incontrato al di là delle Alpi. Il suo ritratto del *Cardi-*

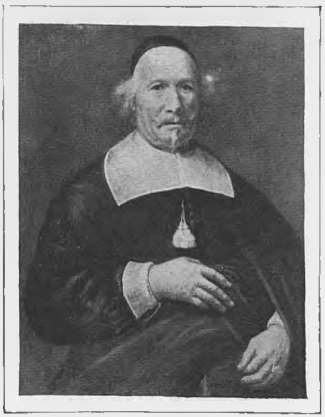


Fig. 504. — Pietro Meert. Ritratto. (*Collezione Janssens, Bruxelles*).

nale Ludovisi a Budapest, e quello di *Decio Azzolini* (fig. 500) a Berlino, sono degni di quelli del suo predecessore. Francesco Denys (Anversa, 1610?-1657) era anche un ritrattista di merito; il Museo Imperiale di Vienna possiede di lui il ritratto di un canonico, datato del 1640, trattato con uno stile molto speciale e che presenta ombre assai opache a fianco di chiari non meno vigorosi. Vittorio Bouquet (Ypres, 1619-1677), merita anche di essere citato con lode, non fosse altro per il superbo e vigoroso ritratto del portastendardo che si trova al Louvre e che egli dipinse nel 1664 (figura 501). Giacomo Van Oost (Bruges, 1600-1671), Pietro Franchoys (Malines, 1606-1654) Pietro Meert (Bruxelles, 1614-1669), Filippo di Champaigne (Bruxelles 1602-Parigi 1674) dipingevano il ritratto e il quadro di chiesa. Il Museo di Berlino possiede del Van Oost una testa d'uomo, datata del 1633 notevole per finezza d'impasto e per la sua calda tonalità bruna che si distacca sopra un fondo molto chiaro, impressionante per la vita intensa che si sprigiona dalla fisionomia e dagli occhi spalancati (fig. 502). Di Pietro Franchoys si trova al Museo di Francoforte un meraviglioso ritratto alla maniera del Van Dyck (fig. 503). Pietro Meert è un ritrattista di espressione severa, d'un colore bruno caldo, di maschia solidità (fig. 504). Filippo di Champaigne passò la maggior

Fig. 505. — Filippo di Champaigne. Ritratto del Richelieu. (*Louvre*). (*Fot. Hachette*).

parte della sua vita a Parigi, dove lavorò dapprima col Poussin per assimilarsi molto della fredda correttezza dello stile accademico che regnava in Francia a quell'epoca. I suoi ritratti hanno assai maggiore originalità e verità dei suoi numerosi quadri di altare. Ritrasse molti eremiti di Port-Royal e il cardinal di Richelieu, il loro temibile avversario (fig. 505). Rappresentò anche scene religiose, come la *Presentazione al Tempio* del Museo di Bruxelles, senza grande originalità (fig. 506). Nicola de Liemaeckere (Gand, 1575-1646) è un pittore di storia che non manca di personalità, ma cade sovente in ripetizioni. Dipinge di preferenza la Vergine Maria e la rappresenta raggiante di bellezza e di colore, sospesa nella luce morbida e dorata, coi capelli sparsi ampiamente sulle spalle, come nel *Trionfo della Vergine* (fig. 507) del Museo di Gand.

Fig. 506. — F. di Champaigne. La Presentazione al Tempio. (*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

Fig. 507. — De Liemaeckere. La Glorificazione della Vergine. (*Museo di Gand*). (*Fot. Lévy*).

Non soltanto nel genere storico il Rubens fece scuola; egli ebbe anche discepoli e collaboratori in altri generi. A capo di questi troviamo Giovanni Breughel il Vecchio, soprannominato Breughel dei Velluti, figlio di Pietro Breughel, detto dei Contadini. Egli differiva radicalmente da suo padre, il realista per eccellenza. Il figlio aprì la serie dei maestri che scelgono i loro soggetti in un mondo piacevole e seducente. Egli ha fatto vivere ciò che vi è di incantevole nella natura, i fiori e le piante; ciò che vi è di più adorabile sulla terra e nel cielo, le Madonne, le dee, le donne; oppure se dipinge gli animali,

Fig. 508. — Giovanni Breughel il Vecchio.
I Cinque Sensi.
(*Museo del Prado*). (*Fot. Anderson*).

ne mette in mostra le belle forme ed i ricchi colori. Conservò della scuola che l'aveva preceduto un colore un po' leccato e troppo smaltato. Era molto legato col Rubens e collaborò a molte delle opere di lui. Quando gli accadde di aggiungere alle tele del maestro i suoi graziosi accessorii, il suo colore acquistò maggior morbidezza e maggior calore. Era nato nel 1568 a Bruxelles, ove dimorava suo padre, ma egli si recò presto ad Anversa, dove si iniziò ai rudimenti del mestiere e dove morì nel 1625. Dopo un soggiorno in Italia, ritornò nel 1596 ad Anversa e ben presto divenne il pittore ordinario degli arciduchi Alberto ed Isabella. Una parte delle opere che egli eseguì in Italia ed in Anversa per l'arcivescovo di Milano, Federico Borromeo, si trovano ancora alla Biblioteca Ambrosiana ; talune sono miniature, evidentemente inspirate alla maniera di Paolo Bril, che egli aveva conosciuto in Italia. I quadri ordinati da Alberto ed Isabella, una cinquantina, si trovano al Museo di Madrid e sono capolavori, fra gli altri due versioni dei *Cinque Sensi* (fig. 508) e due dei *Quattro Elementi* (fig. 509). Oltre a paesaggi assai chiari e vivaci al primo piano, e dei quali la tonalità brillante si fonde nella prospettiva con un vaporoso azzurrognolo, egli dipinse, a cominciare dal 1608, fiori in mazzi o in ghirlande, anch'essi molto ricchi di toni e di una consistenza che rasenta la durezza (fig. 510). Egli tratta gli animali e gli accessorii

Fig. 509. — G. Breughel il Vecchio.
I Quattro Elementi.
(*Museo del Prado*). (*Fot. Anderson*).

con la stessa precisione e lo stesso splendore un po' vetroso. Una sola volta si dedicò ad un soggetto nel genere delle diavolerie di suo padre: la *Tentazione di Sant'Antonio* (Museo di Carlsruhe) (figura 511). Suo figlio, Giovanni Breughel II (Anversa, 1601-1678), riprese la sua maniera senza raggiungere la sua fattura graziosa e spontanea. Abramo Goovaerts (Anversa, 1589-1626) e Antonio Miron (Anversa, 1570-1633) lo imitarono più con coscienza che con talento.

FIG. 510. — GIOVANNI BREUGHEL. IL VECCHIO. — MADONNA IN UNA GHIRLANDA DI FIORI. (*Madrid, Museo*). (*Fot. Anderson*).

Enrico Van Balen (Anversa 1575-1632) dipinse figurine nei paesaggi di Giovanni Breughel I, del quale aveva adottato completamente lo stile. I suoi grandi quadri d'altare e le sue altre composizioni sacre non hanno molto valore, ma in compenso i suoi quadretti sono semplicemente deliziosi. Il Museo Imperiale di Vienna ne possiede uno dei migliori, il *Ratto di Europa* (fig. 512), con paesaggio e fiori di Giovanni Breughel. Le figurine sono squisite, trattate in calde tinte smaltate disegnate con slancio, insomma veri gioielli. Troviamo ancora un'analogia impressionante con Giovanni Breughel I, in Rolando Savery, nato nel 1576 a Courtrai e morto in Utrecht nel 1639, che imita il Breughel dei Velluti, ma con minore consistenza ed armonia. *Orfeo che incanta gli Animali* (figura 513) del Museo dell'Aja ci fornisce un esempio caratteristico della sua maniera.

FIG. 511. — GIOVANNI BREUGHEL IL VECCHIO. LA TENTAZIONE DI SANT'ANTONIO. (*Museo di Carlsruhe*). (*Fot. Bruckmann*).

A tutti questi quadri consacrati alla glorifica-

Fig. 512. — Enrico Van Balen.
Il Ratto d'Europa.
(*Museo Imperiale di Vienna*). (*Fot. Löwy*).

zione delle cose belle e degli esseri eleganti, si collegano naturalmente le scene della vita delle classi ricche, proprietari di castelli, grandi signori ricchissimi. Tutto un mondo di lusso e di raffinatezze rivive nelle sale degli artisti di quel tempo. È questo il caso dell'opera di Davide Vinckeboons (Malines 1578?-Amsterdam 1629) che dipinse di preferenza teste popolari e paesaggi. Il Museo di Anversa possiede di lui una *Kermesse di villaggio* (fig. 514).

Due membri della famiglia Francken appartengono a questo gruppo. La storia di questa famiglia è abbastanza oscura. Non vi sono meno di tre o quattro dei suoi membri che portano il nome di Francesco: il primo è Francesco Francken il Vecchio (1542-1616); il secondo è Francesco il Giovane, figlio del precedente (1581-1642); il terzo è Francesco « Il Rubensiano », figlio di Francesco II (1607-1667). Il secondo Francesco della serie firmò alcune delle sue pitture « Francesco il Giovane » ed altre « Francesco il Vecchio », per esempio il *Figliuol Prodigo* di

Fig. 513. — Rolando Savery. — Orfeo che incanta gli animali.
(*Museo dell'Aia*). (*Fot. Bruckmann*).

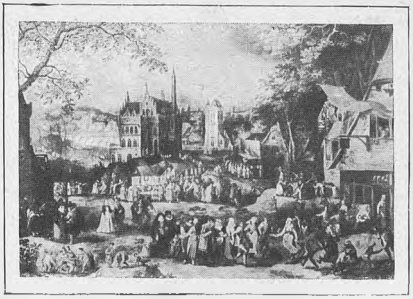


FIG. 514. — DAVIDE VINCKEBOONS.
KERMESSE DI VILLAGGIO.
(*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

Carlsruhe (fig. 515); il Francken Rubensiano fece lo stesso, di maniera che quando egli firmava «il Vecchio» ciò voleva dire che aveva anche lui un figlio pittore. Francesco I era uno stimato pittore di storia; Francesco II dipinse grandi quadri religiosi e piccoli quadri di diverso genere; il Francken Rubensiano eseguì solo quadri di piccolo formato. È difficile distinguere le opere di Francesco II da quelle di Francesco il Rubensiano, entrambi hanno comune il colorito vivace ma un po' duro. Insomma, soltanto le date che portano i quadri permettono di stabilire con certezza se siano dell'uno piuttosto che dell'altro. Il Museo Imperiale di Vienna possiede un *Sabba di Streghe* del 1607, il Museo di Amburgo un *Passaggio del Mar Rosso* del 1621, quello di Madrid un *Ecce Homo* del 1623, quello di Berlino una *Veduta di chiesa* del 1624, che possono tutti attribuirsi a Francesco II. Il *Cristo in Croce* del 1654, che appartiene al Museo di Augusta, è opera del Rubensiano.

Sebastiano Vranckx (1573-1647) appartiene anch'esso allo stesso gruppo, quantunque sia un po' anteriore agli altri artisti e un po' più antiquato di stile, vale a dire di tono più brillantato e più duro. Dipinse interni, kermesse, battaglie, paesaggi con figure, tutti quadri gradevoli a vedersi, che si raccomandano per la loro accurata fattura, per il loro colorito brillante, per i loro soggetti interessanti (fig. 516). Uno dei suoi allievi, Pietro Snavers (Anversa 1592-Bruxelles

FIG. 515. — FRANCESCO FRANCKEN II.
IL FIGLIUOL PRODIGO.
(*Museo di Carlsruhe*). (*Fot. Bruckmann*).

FIG. 516. — SEBASTIANO VRANCKX. — PAESAGGIO.
(*Pinacoteca di Monaco*). (*Fot. Bruckmann*).

1667), è stato il più gran pittore fiammingo di battaglie. Era il pittore ordinario dei nostri sovrani Filippo IV, il Cardinale-Infante e l'arciduca Leopoldo Guglielmo, ed in tale qualità dovette illustrare le loro campagne. Dipinse battaglie (fig. 517), assedii ed anche cacce. Egli narrava con brio, sapeva concentrare le masse in movimento, ornava le sue pittoresche figurine dei più radiosi colori e rendeva con una notevole giustezza i diversi piani della prospettiva. Al gruppo dei pittori di battaglie si rannodano alcuni pittori d'Anversa: Cornelio De Wael (1592-1662), Pietro Meulener (1602-1654), Roberto Van Hoecke (1629-1668), e il brussellese Francesco Van der Meulen (1632-Parigi 1690). Questi fu il più giovane ed il migliore di essi. Fu allievo di Pietro Snayers; di lui egli aveva lo slancio di colore e le figure viventi e lo sorpassò, anzi, per la vivacità del colorito. Nel 1665 Luigi XIV lo chiamò alla sua corte. Egli accompagnò il re alla guerra e alla caccia (figura 518).

FIG. 517. — PIETRO SNAYERS. — BATTAGLIA.
(*Museo di Dresda*). (*Fot. Bruckmann*).

Altri ancora dei minori maestri fiamminghi

si crearono una specialità. Taluni andarono in Italia e vi si stabilirono per consacrarsi di preferenza allo studio dei paesaggi e dei costumi popolari. Così fu di Guglielmo Van Nieulant (Anversa 1584 - Amsterdam 1635), che prodigò vedute di città italiane qualche volta piuttosto mediocri. Giovanni Miel (1599-1664) fece lo stesso, ma con maggior talento e maggior facilità. La sua impostatura era più seducente, la sua fattura più gradevole. Dipinse anche figure per i quadri di Claudio Lorenese e di Giovanni Both. Antonio Goubau (Anversa, 1616-1698) dipinse vedute di Roma in una tonalità piacevole, con innumerevoli personaggi che hanno slancio e movimento. Anche Pietro Van Bloemen (Anversa, 1651-1720), come il Miel, perdette in Italia il suo colorito fiammingo. La sua tavolozza si fece opaca e scura. Fu il più italiano di quei disertori, ma non divenne perciò miglior artista.

Fig. 518. — Francesco Van der Meulen. Il re Luigi XIV a Vincennes. (*Museo di Dresda*). (*Fot. Bruckmann*).

Altri maestri si dedicarono alla rappresentazione del mondo elegante: Cristoforo Giacomo Van der Laenen (Anversa, circa 1615-1658) ed il suo allievo Gerolamo Janssens (1614-1693) e Baldassare Van den Bosche (1681-1713).

Anche Gonzales Coques (1618-1684) può essere considerato come un interprete del mondo elegante; ma, invece di presentarlo in riunioni di gala, ritrae dal vero le persone eminenti nella semplicità della loro vita di famiglia. Nelle sue graziose figure egli si avvicinò ai più grandi maestri. L'ambiente che le circonda ricorda

Fig. 519. — Gonzales Coques. Ritratto di famiglia. (*Museo Wallace, Londra*). (*Fot. Mansell*).

Fig. 520. — Gonzales Coques.
Ritratto di famiglia.
(*Museo di Dresda*). (*Fot. Bruckmann*).

la loro condizione aristocratica. È proprio il loro castello o il loro giardino che si vede nel fondo: non si tratta di uno sfondo qualsiasi. In quell'eleganza nulla vi è di affettato o di fittizio. Essa è la natura medesima. Perciò Gonzales Coques godeva altissimo favore presso i principi ed i grandi signori. A lui si debbono composizioni allegoriche come i *Cinque Sensi* e dipinse anche dei gabinetti o gallerie di quadri. Ma le sue opere più originali restano i suoi quadri di famiglia. Se ne trovano in molti musei. Uno dei più notevoli è quello del Museo Wallace a Londra (fig. 519), trattato in una gamma superba di toni così caldi che si direbbero impregnati d'argento e d'oro. Il Museo di Dresda possiede un altro di questi capolavori (fig. 520). Quei giovanotti del Coques, quei figli di grandi famiglie fanno pensare ai giovani lords del Van Dyck. Non è dunque senza ragione che il Coques fu soprannominato il piccolo Van Dyck.

Dopo questi storiografi del gran mondo, ecco i cantori dei contadini e della povera gente. Gli umili della vita laboriosa e precaria, dalle vesti fruste e rappezzate, fornirono ai pittori soggetti interessanti e senza fine, e quelli che raccontarono scene popolari si innalzarono assai più alto degli artisti mondani. Il primo che dobbiamo nominare è Adriano Brouwer, uno dei più meravigliosamente dotati fra i pittori fiamminghi. Sembra che sia

Fig. 521. — Adriano Brouwer.
Osteria del villaggio.
(*Museo d'Amsterdam*). (*Fot. Bruckmann*).

nato ad Audenarde in Fiandra nel 1606; si recò presto in Olanda, dove, se non ebbe Frans Hals come maestro, prese certamente da lui la fattura franca e il radioso colorito. Nel 1632 ritornò in patria e si stabilì in Anversa, dove morì nel 1638. Non visse dunque che 32 anni, ciò che non gli impedì di dipingere centinaia di capolavori. In verità essi sono solo di piccole dimensioni e sono rapidamente trattati, ma alla spontaneità stessa della loro fattura essi debbono il loro principale valore. Pare che il Brouwer abbia spinto fino al partito preso il disprezzo del genere adottato dai suoi confratelli dei Paesi Bassi del Sud ; giammai artista dipinse bricconi così matricolati. Sono contadini, ma non già sane e robuste nature rustiche, fortificate dal lavoro, abbronzate dal sole, sommariamente, ma decentemente vestiti del camiciotto turchino o del giubbetto rosso, che attendono ai rudi lavori dei campi, o si agitano con turbolenza nel frastuono delle *Kermesse*. No, quelli del Brouwer sono figuracce dai visi grossolani, tarchiati e goffi, dalle corte gambe storte, coperti di stracci dei quali non si discerne nè il taglio nè il colore. Stanno bevendo, fumando o battendosi in antri sordidi come stalle; sono tetri, abbrutiti, oppure si sgolano o si dimenano come indemoniati od epilettici. Sono ignobili ! D'accordo. Ma i loro cenci ondeggiano così capric-

Fig. 522. — A. Brouwer. — La Rissa.
(*Museo di Dresda*). (*Fot. Bruckmann*).

Fig. 523. — Giusto Van Craesbeeck.
Osteria di villaggio.
(*Museo Imperiale di Vienna*).
(*Fot. Bruckmann*).

ciosamente intorno alle loro membra, il loro cappellaccio è piantato così fieramente sulle loro teste, e sopratutto quei crapuloni sono accarezzati da una luce così meravigliosa e da un colore tanto fino, che essi ne sono radicalmente trasformati e finiscono per non più sembrare che una specie di gnomi bizzarri avvolti in un occulto fascino. Ad esempio l'*Osteria campestre* (fig. 521) del Museo di Amsterdam, nella quale quei grossolani contadini vociano e si divertono alla loro maniera; la *Rissa* (fig. 522) di Dresda, nella quale, essendo cessata la concordia, i compagnoni stanno per accoltellarsi o per fracassarsi il cranio a colpi di sedia. Quale frenesia in quelle braccia tese, qual sete di sangue in quegli occhi d'assassini! Quanta osservazione nella contrazione di quelle labbra! Tutto un dramma in quel mondo di esseri grotteschi. Il Brouwer è mezzo olandese e mezzo fiammingo. Lo storico d'arte esita, anzi, a classificarlo. Egli nacque in Fiandra e continuò le tradizioni dei grandi naturalisti fiamminghi, coloristi appassionati del sole e delle tenere armonie del colore; ma imparò il suo mestiere in Olanda e vide dall'Hals a quali trionfali audacie possono avventurarsi i pennelli ed anche come a forza di affinare la grassa pasta si arrivi ad infondervi la passione e a renderla fluida e trasparente.

Fig. 524. — Giusto Van Craesbeeck. L'Ostricara. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

Fig. 525. — Giusto Van Craesbeeck. Studio di pittore. (*Bruxelles. Collezione d'Aremberg*). (*Fot. Bruckmann*).

Il suo allievo, Giusto VanCraesbeeck, ha molto imparato dal Brouwer

e cerca i suoi soggetti presso a poco nello stesso mondo, vale a dire fra i frequentatori di taverne o innanzi ai banchi delle ostricare. Ma la sua composizione è più complicata, i suoi personaggi hanno un misto barocco di distinzione e di trivialità. La fattura è più minuta di quella del Brouwer; il colore è di una rara ricchezza spesso smagliante, la luce così viva che sembra irradiata dai personaggi. Questo è il caso, per esempio, dell'*Osteria di Villaggio* (fig. 523) del Museo Imperiale di Vienna. Accade qualche volta che l'opposizione dei chiari e delle ombre sia eccessiva, come nella *Ostricara* (fig. 524) del Museo di Anversa, ma l'artista dispone sempre di una ricchissima tavolozza e di un sottile pennello, spesso di una chiarezza troppo pallida. Il Brouwer è un inventore, il Craesbeeck un imitatore, ma non servile e che ha saputo restare personale. Il Louvre possiede di lui un ritratto assai ponderato, nel quale si è rappresentato nel suo studio, dipingendo un ritratto. Un altro quadro simile appartiene al duca d'Aremberg a Bruxelles (fig. 525).

FIG. 526. — TENIERS.
OSTERIA PRESSO UN FIUME.
(*Parigi, Louvre*). (*Fot. Neurdein*).

FIG. 527. — TENIERS. — KERMESSE.
(*Museo di Monaco*). (*Fot. Hanfstaengl*).

Il più celebre dei pittori fiamminghi di scene villereccie è Davide Teniers il Giovane. Nacque in Anversa, nel 1610. Il suo avo, Giuliano, era pittore di genere; suo padre, Davide Teniers il Vecchio 1582-1649), era anche pittore e trattò soggetti

FIG. 528. — TENIERS. — IL TIRO DELL'ARCO.
(*Museo di Vienna*). (*Fot. Bruckmann*).

religiosi e scene villereccie. Il figlio fece di queste ultime la sua specialità. Egli andò a stabilirsi verso il 1650 a Bruxelles, chiamatovi dall'arciduca Leopoldo Guglielmo, governatore dei Paesi Bassi spagnuoli. Fu anche pittore ordinario del successore e morì nel 1690. Il Teniers fu produttore assai fecondo; si trovano opere sue in tutti i musei del mondo. Dipinse una grande varietà di soggetti: la Galleria delle Loro Altezze, le feste onorate dalla presenza di quei principi, la *Tentazione di Sant'Antonio*, composizioni religiose ed allegoriche ed altri soggetti ancora; ma il suo genere favorito resta la vita rustica, la bettola del villaggio, le gozzoviglie e le *Kermesse* dei contadini. Egli concepisce i suoi villani in tutt'altra maniera che Adriano Brouwer, quantunque abbia molto imparato da lui. Egli li ha veduti allegri, seduti a tavola presso la porta della locanda (fig. 526), oppure che ballano davanti all'osteria (fig.527), tirano all'arco (fig. 528), giocano a palla, fanno la corte alle loro comari, fumano la pipa, si abbandonano senza ritegno agli slanci della loro rude, ma sana natura. Perchè essi sono essenzialmente sani, gli uomini come le donne, floridi e caldamente vestiti di roba multicolore e soffice. Il Teniers ha preso dal Brouwer i toni radiosi e serici, il tocco geniale e scintillante, ma egli ha la tecnica più serrata, quantunque abbia la mano altrettanto leggera, e il tocco fine e sottile. Ama i suoi contadini e non ne fa nè dei forsennati, nè

FIG. 529. — TENIERS.
LA TENTAZIONE DI SANT'ANTONIO.
(*Museo del Louvre*).
(*Fot. Neurdein*).

degli abbrutiti e non li rappresenta nè massacrati in rissa, nè prostrati dall'ubriachezza; essi restano gente per bene; ma la baldanza con la quale il berretto è piantato sulla testa, le vesti dalle pieghe aggraziate e soprattutto i giochi capricciosi della luce e del colore ricordano Adriano Brouwer. Aveva anche qualche cosa del Rubens; ne aveva tratto la luce bionda, la fattura morbida, la disposizione piena di naturalezza e di movimento. Eppure Pietro Breughel mancò di influenzarlo e la *Tentazione di Sant'Antonio* (fig. 529), coi suoi personaggi fantastici era anzi uno dei suoi temi favoriti. Per i suoi soggetti era amico dei contadini, ma era un aristocratico per la maniera d'interpretarli e malgrado il disprezzo di Luigi XIV per i suoi villani, fu un pittore di corte. In parecchie delle sue *Kermesse*, per esempio in quella di Bruxelles (fig. 530), il castellano e la sua famiglia vengono a prendere la loro parte del sollazzo dei loro contadini, e nelle sue composizioni ufficiali, fra le altre nel *Tiro al pappagallo a Bruxelles* (fig. 531), l'arciduca e un imponente seguito di cortigiani assistono alla festa. Il Teniers è anche sensibile al fascino del paesaggio; la campagna ch'egli dipinge con una facilità ed una gioia cordiale, è gioconda come i suoi abitanti; sembra ch'egli accarezzi le osterie e le fattorie, che egli colorisce di tinte brune, di un marrone meno oscuro di quelle di Pietro Breughel, ma più gioiose, più leggere, più soleggiate.

Fig. 530. — Teniers. — Kermesse.
(*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

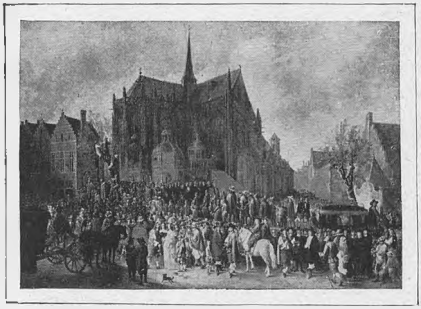


Fig. 531. — Teniers.
Il Tiro al Pappagallo.
(*Vienna, Museo Imperiale*). (*Fot. Bruckmann*).

Fig. 532. — Gilles Van Tilborch.
Nozze Fiamminghe.
(*Museo di Dresda*). (*Fot. Bruckmann*).

Gilles Van Tilborch (Bruxelles 1625?-1678?) era allievo del Teniers e ricorda il suo maestro tanto nella scelta dei soggetti quanto nella maniera di trattarli, ma lo ricorda solo da lontano. Tuttavia il suo gran quadro di Dresda, *Nozze Fiamminghe* (figura 532), è un Teniers appena appena inferiore. Altri grandi quadri: la *Festa del villaggio*, di Lilla, il *Geografo*, o meglio i *Cinque Sensi*, di Digione (1658), il *Festino* dell'Aja, contano fra le sue opere capitali.

Miglior allievo e imitatore del Teniers fu Davide Ryckaert (1612-1661), figlio di un pittore. Ma questi dipinse scene villereccie solo per eccezione. L'*Osteria* (fig. 533) di Dresda (1638) è uno dei suoi più antichi quadri e, per così dire, il solo di questo genere. In esso egli ricorda assai più il Brouwer che il Teniers. Trattò anche soggetti cari al Jordaens: *i Giovani pigolano come cantano i Vecchi* e *il Re beve!*, la *Tentazione di Sant'Antonio*, proverbi e allegorie. Ma le sue scene di costumi popolari prevalgono su tutto il resto: egli dipingerà l'artigiano al lavoro in casa sua con sua moglie ed i suoi figli (fig. 534) e non tratterà nè scene troppo brutali, nè episodi troppo spinti; è un uomo ordinato, un artista calmo, corretto e ponderato. I suoi modelli non ridono nè si divertono; non hanno nulla di elegante nè di affabile; la loro testa sembra posare sul loro corpo vigoroso, ed hanno il colorito pallido e smorto di chi lavora rinchiuso. Come nel Teniers, gli

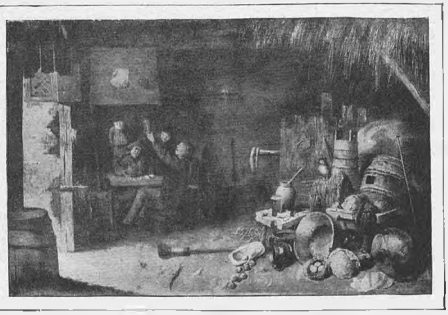


Fig. 533. — David Ryckaert. — L'Osteria.
(*Museo di Dresda*). (*Fot. Bruckmann*).

accessorii sono accuratamente trattati; ma il paesaggio non dice nulla al Ryckaert. Egli prende a modello i membri della borghesia e cioè la classe meno pittoresca di tutte. Il Jordaens aveva fatto lo stesso, ma mentre quel grande lirico li magnificava, il Ryckaert li riproduce nel loro aspetto e nei loro lavori quotidiani. Egli prelude ai quadri tranquilli e sobri del XVIII secolo; manca totalmente di fantasia ed anche di piacevolezza.

Fig. 534. — Ryckaert. — L'Alchimista. (*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

Il Rubens non ha fondato solamente la pittura di storia e di genere; ha creato anche una scuola di paesisti e di animalisti. Fra i primi, furono suoi collaboratori Luca Van Uden (Anversa, 1595-1672/3) e Giovanni Wildens (Anversa, 1586-1653). Il Rubens aveva riformato il paesaggio e ne aveva fatta la rappresentazione esatta e larga della natura e ciò, volta a volta, per il paesaggio eroico e per il paesaggio rustico. Quando il Van Uden lavorava con lui, ciò che avveniva spesso, spiegava una tale foga ed un tale vigore che riesce difficile distinguere il lavoro dell'uno da quello dell'altro; tuttavia la parte del Van Uden si riconosce per la sua predilezione per i tronchi d'albero, slanciati, sottili e contorti, ed anche per la sua luce più pallida e più scarsa che quella del suo illustre predecessore. Nei piccoli quadri ch'egli dipinse da solo, la sua maniera leziosa e da miniatura lo avvicina al Breughel dei Velluti (fig. 535).

Fig. 535. — Luca Van Uden. — Paesaggio. (*Museo di Monaco*). (*Fot. Bruckmann*).

Fig. 536. — Wildens. — Paesaggio.
(*Museo Imperiale di Vienna*). (*Fot. Löwy*).

Giovanni Wildens fu anch'esso assiduo collaboratore del Rubens, e sembra anche essere stato fra i suoi commensali. Non dipinse soltanto paesaggi, ma una quantità di accessorii e di nature morte. Sembra anzi che si sia limitato a questa lusinghiera collaborazione, tanto che gli si attribuiscono con certezza solo pochi quadri completi. Oltre a qualche paesaggio, è accertato che egli dipinse alcune vedute di città ed anche animali e caccie. Generalmente i quadri del Wildens sono grigi ed opachi, si direbbero una prosa chiara e corsiva. Il Museo Imperiale di Vienna ha acquistato recentemente un paesaggio di dimensioni abbastanza grandi e firmato per disteso (fig. 536). Sotto i raggi dorati di un sole al tramonto, si stende uno specchio d'acqua sulle rive del quale si aggruppano pastori e cacciatori; dalle due parti alcuni alberi slanciati caldamente illuminati, un insieme veramente superbo che dimostra come il suo autore fosse degno di aiutare il Rubens nei suoi più vigorosi paesaggi.

I paesisti che si succedono fino alla fine del secolo XVII sono innumerevoli, ma in generale di mediocre personalità. Tutti possiedono una certa abilità; dipingono un piacevole luogo con bosco e montagna nello stile decorativo, ma essi sembrano insensibili alle bellezze naturali che pretendono di interpretare. Tuttavia alcuni furono ricercati all'estero e in paesi nei quali il paesaggio ebbe solo ra-

Fig. 537. — Cornelio Huysmans.
Paesaggio.
(*Museo di Vienna*). (*Fot. Bruckmann*).

ramente dei buoni cultori. Gilles Neyts (Anversa, 1617-1687), Pietro Gysels (Anversa, 1621 - 1690), Cornelio Huysmans (Anversa 1647 - Malines 1727) (fig.537) sono i più conosciuti. Alessandro Kerricx lavorò lunghi anni in Inghilterra, il Van Plattenberg in Francia, dove fu chiamato Plate-Montagne; GiacomoFoucquier,Gaspare de Witte ed Abramo Genoels in Francia ed in Italia; Pietro Spierincx e Francesco Giovanni Van Bloemen in Italia; Renato Megan a Vienna. Il migliore della schiera fu Giovanni Siberechts (Anversa, 1620-1703), artista di vero talento (fig. 539). Egli dipinse paesaggi con figure ed eccelleva tanto nell'insieme quanto nei particolari dei suoi quadri. I suoi toni sono un po' spinti al nero, ma la freschezza dell'aria, delle acque e dei fogliami, sembra veramente impregnare la tela. L'impressione è totalmente diversa da quella che cercano gli amatori di rendere della torrida atmosfera del Mezzogiorno, i quali preferiscono una roccia ad un albero, ed il pelame opaco di un somaro italiano a quello variegato della mucca fiamminga. Il Siberechts sente la bellezza del paese natìo, gode della freschezza riconfortante che tutti i suoi elementi emanano ed è abilissimo nel comunicarcene la sensazione.

FIG. 538. — ALESSANDRO KERRICX. PAESAGGIO. (*Museo di Brunswick*). (*Fot. Bruckmann*).

FIG. 539. — GIOVANNI SIBERECHTS. PAESAGGIO. (*Museo di Monaco*). (*Fot. Bruckmann*).

Ai pittori di paesaggi bisogna aggiungere il gruppo dei pittori di marine, che non sono nè numerosi nè di gran merito. È anzi strano che Anversa, da due o tre secoli focolare della pittura fiamminga, non abbia prodotto un maggior numero di interpreti

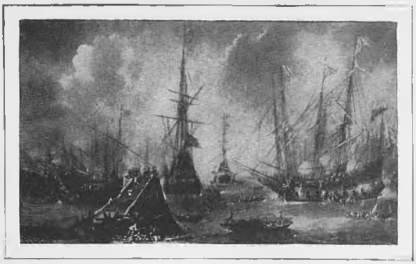


FIG. 540. — ANDREA VAN EERTVELT. MARINA.
(*Vienna, Museo Imperiale*). (*Fot. Löwy*).

dei superbi e variati aspetti dell'Escaut e di osservatori della vita dei marinai. Adamo Willaerts (Anversa 1577-dopo il 1665) e Andrea Van Eertvelt (Anversa, 1590-1652) dipinsero il mare propriamente detto con le sue tempeste e i suoi naufragi (figura 540). Battista Bonnecroy (Anversa, 1618-?) e i fratelli Bonaventura (Anversa, 1614-1652) e Giovanni Peeters (Anversa, 1624-1677), descrissero talora le coste dell'Oceano, talora le rive dell'Escaut e di altri fiumi. Il migliore di questo gruppo è Bonaventura Peeters (fig. 541), talento spontaneo, piacevole, vivo, ma senza potenza.

I pittori di animali, i pittori di nature morte ed i pittori di fiori che hanno lavorato col Rubens, o che almeno appartennero alla sua scuola, erano assai più riccamente dotati che i paesisti di quel tempo. In tutti i tempi i Fiamminghi si distinsero per la bellezza della loro tecnica e sorpassarono i pittori anzi delle altre scuole d'animali e di frutti. Francesco Snyders occupa un alto posto fra i pittori di animali e di frutta (Anversa, 1579-1657). Dopo il suo ritorno dall'Italia lavorò col Rubens. Così nelle opere del maestro, il *Fauno* della collezione Schoenborn (verso il 1612) e il *Corteo di Sileno* (verso il 1618) di Berlino, egli dipinse i frutti; in *Diana che ritorna dalla caccia*, del Museo di Dresda, egli è l'autore della cacciagione, dei cani e dei frutti. Alla Torre della Parada, presso Madrid, decorò di sue composizioni una parte delle pareti, della quale l'altra parte è occupata da scene mitologiche del Ru-

FIG. 541. — BONAVENTURA PEETERS. — MARINA.
(*Brunswick, Museo*). (*Fot. Bruckmann*).

bens. Esisteva molta affinità fra l'artista geniale ed il suo collaboratore abilissimo. Il lavoro comune li avvicinò ancora di più. Giovanni Breughel aveva dovuto affinare la sua maniera per metterla in armonia col Rubens. Al contrario, lo Snyders, che fin dal principio si era distinto per la morbidezza del suo tocco e la freschezza della sua tavolozza, si accordò facilmente con la tecnica del Rubens. Nelle opere che lo Snyders dipinse da solo, e sono numerose, la sua maniera è di una suprema delicatezza, di un colorito che non potrebbe essere più radioso ; il pelame folto dei suoi animali evoca i velluti argentati che la luce rende cangianti e lucenti. Del pari le penne scintillanti dei suoi uccelli ricordano pietre preziose risplendenti. Ma la sua pittura è sempre di notevole giustezza e di limpidità squisita. Nulla lasciando al caso, e nulla sacrificando alla fantasia, egli si accontenta del fascino e dell'incanto della natura. Fra i suoi capolavori ricorderemo : la *Dispensa* (fig. 542) del Museo di Monaco : una luce abbondante si diffonde colla medesima intensità sul capriolo, sul cane, sulla lepre, sulle pernici e sui fagiani e dà a tutti lo stesso rilievo.

FIG. 542. — FRANCESCO SNYDERS. LA DISPENSA. (*Museo di Monaco*). (*Fot. Bruckmann*).

Un altro capolavoro : le *Frutta* (fig. 543) del Museo di Copenaghen, è mantenuto in una tonalità chiara, radiosa e delicata, contrapposta ad un fondo più scuro. La disposizione ne è in sommo grado piacevolmente decorativa. Ed, ancora una volta, quanta verità in questa pittura lirica !

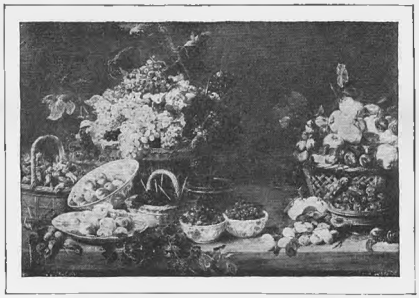


FIG. 543. — FRANCESCO SNYDERS. — FRUTTA. (*Museo di Copenaghen*).

Un altro pittore di

Fig. 544. — Paolo De Vos. — Caccia al cervo. (*Bruxelles, Museo*). (*Fot. Hermans*).

animali che lavorò spesso col Rubens è Paolo De Vos (Hulst 1590 - Anversa 1678). Egli dipinse soprattutto animali vivi e cacce (fig. 544). Il suo genere e le sue predilezioni lo destinavano adunque più ancora dello Snyders a collaborare col focoso drammatico. Ma il De Vos differisce notevolmente dallo Snyders anche per la tecnica. Egli non ha nè lo splendore di colore, nè la purezza e la probità del disegno di quello. Tratta i suoi combattimenti o le sue corse di animali in un tono grigio e si dedica più all'insieme che ai particolari. Una gran parte delle sue opere è ancora attribuita allo Snyders.

Altri valenti pittori di animali non lavorarono col Rubens, ma appartengono tuttavia alla sua scuola. Il migliore, Giovanni Fyt (Anversa, 1611-1661), allievo dello Snyders, sorpassò il suo maestro e tutti gli altri pittori di animali o di nature morte. Egli adottò successivamente due differenti maniere. Nella prima riprende abbastanza fedelmente la maniera dello Snyders: colorito robusto, luce tenera, fattura vellutata e liscia. Nella seconda maniera, rialza il tono della sua tavolozza, la sua pasta diviene più granosa, il suo tocco più focoso ed originale. La sua pittura ha delle asperità di lima; toni di un nero d'inchiostro sono applicati sopra colori pallidi e chiari. Ma per quanto audace sia la sua fattura e per quanto pesanti siano certe sue gamme di toni, i suoi pennelli conservano la loro sicu-

Fig. 545. — Giovanni Fyt. — Natura morta. (*Museo di Berlino*). (*Fot. Phot. Gesellschaft*).

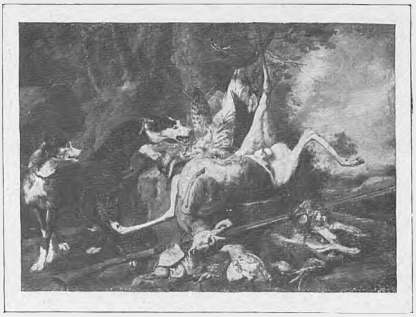


Fig. 546. — Giovanni Fyt. — Natura morta.
(*Museo di Berlino*). (*Fot. Phot. Gesellschaft*).

rezza e l'insieme è sempre così riuscito che lo si crederebbe ottenuto a forza di applicazione e di minuziosità. Fin verso il 1647 circa, egli resta fedele alla maniera dello Snyders ed a questo periodo appartengono quadri della Galleria Liechtenstein, dei Musei di Pietroburgo. Francoforte e Dessau. Dopo quell'anno, egli adotta la sua seconda maniera, alla quale appartengono alcuni quadri della Galleria Liechtenstein ed altri ancora che si trovano a Vienna ed altrove. Il Museo di Berlino possiede parecchi capolavori di Giovanni Fyt. Anzitutto una *Natura morta* (fig. 545): una tavola ricoperta di un tappeto di velluto azzurro ; su di essa grandi pesci in un piatto cesellato, al disopra due ghirlande di frutta e di fogliame. Nulla di più grazioso e attraente. Un quadro analogo dello stesso Museo rappresenta un *Capriolo* (fig. 546) con lepri, pernici e cacciagione minuta, custoditi da due cani da caccia. I cani presentano quel contrapposto di bianco pallido e di nero d'inchiostro del quale dicevamo prima ; il capriolo è magnifico di incomparabile calore di tono ; il sole inonda largamente il paesaggio : è il sole stesso.

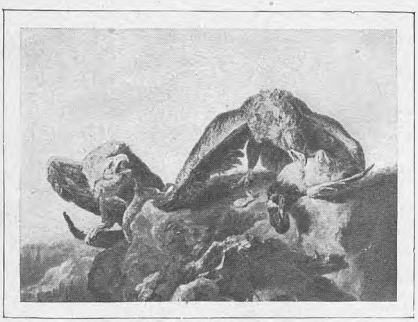


Fig. 547. — Giovanni Fyt.
Pasto d'Aquile.
(*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

Le *Aquile* (fig. 547) del Museo di Anversa sono un esempio della nota drammatica del maestro ; esse attestano la vita che questo pittore di nature morte poteva comunicare ai suoi animali.

A questi grandi maestri, aggiungiamone alcuni altri che coltivarono lo stesso genere : Alessandro Adriaensens (Anversa, 1587-1661), il quale dipinse soprat-

FIG. 548. — ADRIANO VAN UTRECHT. FRUTTI. (*Museo di Stoccolma*).

tutto pesci, ma anche fiori e uccelli; Adriano Van Utrecht (fig. 548) (Anversa, 1599 - 1652) che trattò la cacciagione grossa, gli utensili di cucina ed anche dei combattimenti di galli; Nicasio Beernaerts (Anversa 1620-Parigi 1678), allievo di Francesco Snyders; David De Coninck (Bruxelles, 1636-1700); Giovanni Roos (Anversa 1591-Genova 1638), altro allievo dello Snyders; Pietro Boel (Anversa 1622 - Parigi 1674) (fig. 549); Giacomo Van Es (1596-1666); Isacco Wigans (Anversa, 1615-1662/3); Guglielmo Gabron (fig. 550) (Anversa, 1619-1678), questi due ultimi pittori esclusivamente di nature morte.

Durante il XVII secolo, i patrizi fiamminghi facevano ornare le loro sale da pranzo con grandi tele rappresentanti animali morti o vivi. Le ricche e grandiose pitture di Adriano Van Utrecht, di David De Coninck, di Pietro Boel, di Giacomo Van Es, erano particolarmente ricercate. Gli altri eseguivano piccoli quadri con frutti dorati, cristalleria, vasellame d'argento, tutte opere piacevoli di colorito, di composizione ingegnosa, di tecnica eccellente.

FIG. 549. — PIETRO BOEL. — NIDO D'AQUILE. (*Museo di Francoforte*). (*Fot. Bruckmann*).

Quanti nomi dovremmo citare fra i pittori di questi oggetti brillanti o preziosi! Contentiamoci di ricordare Cornelio Mahu (Anversa, 1613-1689), Ambrogio Breughel, figlio di Giovanni dei Velluti (1617-1673), Gian Paolo Gillemans I (Anversa. 1618-1675) e Gian Paolo II (Anversa, 1651-1704), Giorgio Van Son (Anversa, 1623-1667), Gian Fran-

cesco Van Son (Anversa 1658-Londra 1718). Il migliore di tutti fu Giovanni Davidszoon De Heem (Utrecht 1606-Anversa 1683/4). Fu il pittore più efficace di ciò che la natura ha di più fantastico e l'industria degli uomini ha di più raffinato. Fiori e frutti dai colori appetitosi, mosche o scarabei scintillanti come pietre preziose, uccelli dalle piume variegate, merletti, cristalli, gioielli, gemme incastonate da mani di fate, tutto ciò che abbaglia o accarezza gli sguardi fu reso dai suoi pennelli in modo che la sua pittura è uno specchio magico che rialza ancora il lustro e lo splendore delle cose reali (fig. 551). Suo figlio, Cornelio De Heem (1631-1695), scelse i medesimi soggetti e li trattò con talento, ma in una gamma più timida, più spenta. Si riallacciano alquanto abusivamente i pittori di fiori ai pittori di nature morte. Tuttavia i più ferventi si guardano bene dal rappresentare i loro mazzi, i loro fasci e le loro ghirlande a fianco di altri prodotti della natura. Il più celebre è Daniele Seghers (Anversa, 1590-1661). Fu allievo del Breughel dei Velluti e sorpassò il suo maestro nel genere che aveva adottato. Entrò nella Compagnia di Gesù, ciò che non gli impedì di dipingere tutta la sua vita. La sua arte era, del resto, un esercizio di devozione. Egli si compiaceva di circondare dei suoi fiori più deliziosi, medaglioni di Madonne e di Santi. Nessuno

FIG. 550. — GUGLIELMO GABRON.
NATURA MORTA.
(*Museo di Brunswick*). (*Fot. Bruckmann*).

FIG. 551. — GIOVANNI DE HEEM.
FRUTTI.
(*Museo di Dresda*). (*Fot. Bruckmann*).

Fig. 552. — Daniele Seghers. Sant'Ignazio. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

ha trovato per quei fiori. colori più variati, toni più freschi e più giusti (fig. 552, 553).

Il Seghers ebbe per allievi o imitatori: Giovanni Filippo Van Thielen (Malines, 1618-1667) e Nicola Van Verendael (Anversa, 1640-1691), che lo seguirono fedelmente, ma con minor efficacia. Altri ancora si riallacciano a lui, ma meno direttamente: Francesco Ykens (Anversa, 1601-1693), Giovanni Antonio Van den Baren che accompagnò nel 1656 l'arciduca Leopoldo Guglielmo a Vienna; Giovanni Van den Hecke (1620-1684), Cristiano Luckx (Anversa, 1623-?) e molti altri ancora.

Finalmente dobbiamo ricordare i pittori d'architettura, qualcuno dei quali acquistò grande rinomanza nel XVII secolo. I principali sono Pietro Neefs d'Anversa (1578-1660) e suo figlio. Egli adottò la maniera di Enrico Van Steenwyck. Padre e figlio, ma il primo con maggior talento, dipinsero di preferenza piccoli interni di chiese. Tuttavia è difficile distinguere le opere dell'uno da quelle dell'altro. Se ne trovano in quasi tutti i musei d'Europa. I due artisti presero generalmente per modello Nostra Signora di Anversa, ma non la dipinsero mai qual'essa è. Essa serve loro piuttosto di tema per variazioni. Si ingegnano soprattutto a rendere il giuoco della luce che si spande per le navate e si disperde fra le colonne. I loro quadri sono generalmente popolati da figurine eseguite da altri artisti (fig. 554).

Il principato episcopale di Liegi fornì al Belgio, nel XVII secolo,

Fig. 553. — Dan. Seghers. — Fiori. (*Museo di Dresda*). (*Fot. Bruckmann*).

alcuni artisti di fama, che si separarono dalla scuola fiamminga e subirono l'influsso meridionale. Gherardo Douffet (1594-1660), che si crede abbia lavorato presso il Rubens, fu il maestro di Bartholet Flémalle (1614-1675). Questi visitò l'Italia e, al suo ritorno a Liegi, ebbe per allievo Gherardo de Lairesse (1641-1711), che andò a stabilirsi ad Amsterdam, per rivelarvi tanto coi suoi scritti quanto con la sua pittura lo stile accademico che il regno di Luigi XIV sembrava aver definitivamente stabilito in Francia (fig. 555).

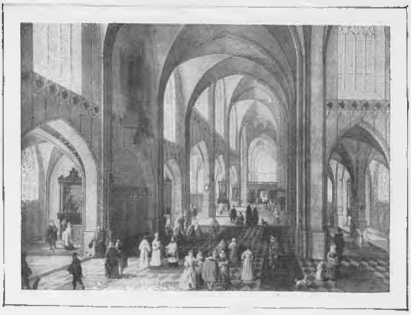


Fig. 554. — Pietro Neefs. — Interno di chiesa gotica. (*Museo del Prado*). (*Fot. Anderson*).

Fig. 555. — Gherardo de Lairesse. Giuditta. (*Museo di Liegi*). (*Fot. Lévy*).

Questo XVIII secolo fu per la scuola fiamminga di pittura un'êra di profonda decadenza e di lungo letargo. È dir molto se esso offre pallidi quadri d'altare, senza invenzione e senza colore, firmati Guglielmo Ignazio Kerricx (Anversa, 1682-1745), Giacomo Van Helmont (Bruxelles, 1683-1726), Roberto Van Audel

Fig. 556. — P. G. Horemans. Scena domestica. (*Museo di Brunswick*). (*Fot. Bruckmann*).

Fig. 557. — A. C. Lens. — Arianna. (*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

narde (Gand, 1663-1743), oppure scene domestiche di un realismo raddolcito, elaborate da un Pietro Giacomo Horemans (Anversa, 1700-1776) (fig. 556). Alcuni ritratti, dipinti da pittori press'a poco sconosciuti, sono ancora ciò che vi ha di meglio.

Verso la fine di questo secolo una specie di movimento di risveglio si produsse nel mondo dell'arte. Andrea Cornelio Lens (Anversa 1739-Bruxelles 1822) fu a studiare a Roma e, al suo ritorno, si posò come campione della libertà degli artisti, chiedendo che questi fossero ormai dispensati dall'obbligo di far parte della Corporazione di San Luca. Guadagnò la causa, ma l'arte non rifiorì punto per questo, poichè il Lens usò il suo nome e la sua influenza per seguire l'esempio del suo maestro Baldassare Beschey e per impiantare in Fiandra quello stile pseudo-classico che regnava dispoticamente in Francia (fig. 557). Guglielmo Giacomo Herryns (Anversa, 1743-1827) restò più fedele alle antiche tradizioni (fig. 558) e lo stesso fece Pietro Verhaegen (Louvain, 1728-1811). Quest'ultimo, talento più solido, ritornò risolutamente allo stile del Rubens, e contrappose la sua pittura robusta e colorita alle composizioni leccate del Lens (fig. 559). Ma egli predicò al deserto e non era ancora da lui che doveva partire il movimento rigeneratore. E neppure da un pittore che acquistò grande rinomanza e che diede anche prova di reale originalità tanto per

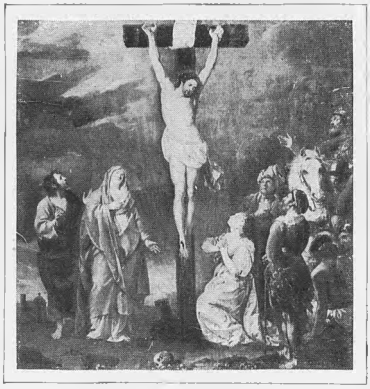


Fig. 558. — Herreyns. Ultimo respiro di Cristo. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

l'invenzione quanto per la fattura: Baldassarre Ommeganck (Anversa, 1755-1826). Questi seguì l'esempio di Enrico Giuseppe Antonissen (Anversa, 1737-1794), ma lo sorpassò di molto. Dipinse paesaggi con montoni o con altri animali, con molto fascino e piacevolezza, avvolgendoli di morbida luce (fig. 560). Giovanni Luigi de Marne (Bruxelles 1744-Parigi 1829) contemporaneo dello Ommeganck, coltivò un'arte manifestamente imparentata con quella del famoso pittore di montoni, dipingendo paesaggi con animali, vedute di città, fiere villereccie e molti episodi della vita quotidiana. Precisamente come i pittori decoratori del suo tempo, egli si ricorda del Teniers, ma lo ricorda con assai maggior colore e franchezza, in toni caldi e luminosi come quelli dell'Ommeganck e con uno spirito che fa presagire il Madou.

FIG. 559. — PIETRO VERHAEGEN. LA PRESENTAZIONE AL TEMPIO. (*Museo di Gand*). (*Fot. Lévy*).

Come su tutte le altre arti e più ancora che sulle altre, il Rubens esercitò un influsso preponderante sull'incisione. Quando tornò dall'Italia, trovò in Fiandra una scuola molto attiva, che maneggiava il bulino con una destrezza incomparabile, ma, come fattura, in modo completamente opposto all'arte come la comprendeva il Rubens. Egli non si servì dunque di nessuno di quei brillanti maestri minori. Solamente uno dei membri della famiglia Galle, Cornelio il padre (1575-1650), fu ammesso a incidere per lui: e suo figlio Cornelio (1615-1678) ebbe lo stesso onore. Il Rubens

FIG. 560. — OMMEGANCK. PAESAGGIO CON BESTIAME. (*Museo di Brunswick*). (*Fot. Bruckmann*).

Fig. 561. — Luca Vostermans. La caduta degli Angeli. (*Dal Rubens*).

formò i suoi incisori e la loro scuola, e diresse i loro lavori. Nei tempi intorno al 1620 fece fare dal Van Dyck alcuni disegni dei suoi quadri da servire di modello ai suoi incisori, e spesso eseguì egli stesso disegni o schizzi che i suoi incisori seguirono. Di quelli che lavorarono vicino a lui o per lui, egli rivedeva le prove e le ritoccava. fino a che non fosse soddisfatto. Non trovando in Anversa gli uomini che gli occorrevano, li cercò in Olanda, e parecchi di questi lavorarono per lui senza abbandonare la loro patria. Guglielmo Swanenberg, Jacopo Matham, Giovanni Muller rimasero in Olanda e vi incisero le opere del Rubens dal 1611 al 1615. Pietro Soutman per primo venne in Anversa e vi lavorò sotto la direzione del maestro. Luca Vorsterman (Bommel 1595-Anversa 1675) venne a stabilirsi al fianco del Rubens verso il 1620 e lavorò con lui fino al 1623. Esso è il più antico dei grandi incisori della scuola (figura 561). Boezio di Bolswert (Bolswert verso 1580-Bruxelles 1633) e suo fratello Schelto di Bolswert furono i due ultimi olandesi che vennero ad abitare la Fiandra e vi eseguirono incisioni pel Rubens (fig. 562). Questi e Paolo Ponzio (fig. 563), Giovanni Witdoeck, Pietro di Jode il Giovane, Corrado Lauwers, Cornelio di Caukercke, Nicola Ryckmans, furono i principali interpreti del Rubens e della sua scuola, specialmente di Antonio Van Dyck e di Giacomo Jordaens. Tutti lavorarono sotto la direzione del maestro e seguirono

Fig. 562. — Schelto di Bolswert. L'Incoronazione di spine. (*Dal Van Dyck*).

nelle loro tavole robuste e armoniose, splendide di colore e profonde d'ombra, la larghezza del disegno e lo splendore del colorito del maestro sovrano. Il più illustre dei nostri incisori in legno, Cristoforo Jegher (Anversa, 1596-1652), si inspirò ugualmente dal Rubens e lavorò molto per lui (fig. 565). Alcuni acquafortisti riprodussero le sue opere; i principali sono Guglielmo Pannels e Teodoro Van Thulden, pittori ambidue. Tra i pittori della scuola del Rubens, alcuni si distinsero anche come acquafortisti: il Van Dyck, l'incomparabile ritrattista (fig. 564), il Jordaens più rude, Cornelio Schut più sdolcinato, il paesista Luca Van Uden, gli animalisti Pietro Boel, Giovanni Fyt ed altri ancora.

FIG. 563. — PAOLO PONZIO. PAOLO RUBENS. (*Dal Rubens*).

Quando Anversa ebbe cessato di dominare nel mondo delle arti, gli allievi e i discendenti di questi potenti maestri, Gherardo Edelinck (fig. 566), Nicola Pitau, il Van Schuppen, Cornelio Vermeulen, Pietro Van Schuppen emigrarono a Parigi e vi fondarono la scuola dell'incisione francese, dalla quale nacque l'incisione moderna. Per più di mezzo secolo la scuola del Rubens aveva dato il tono nel mondo dell'incisione e Anversa aveva diffuso nel mondo i capolavori dei suoi prodotti. In questo periodo è anche il Rubens che domina nell'arte dell'arazzo. Alla fine del XVI secolo e nel corso della terribile guerra che infierì per più di vent'anni e che ebbe conseguenze così lamentevoli, questa arte e questa industria, come

FIG. 564. — VAN DYCK. RITRATTO DI GIUSTO SUSTERMANS. (ACQUAFORTE).

Fig. 565. — Cristoforo Jegher. La Marcia di Sileno. (*Dal Rubens*).

tutte le altre, ebbero crudelmente a soffrire; esse si risollevarono quando la pace fu tornata nel paese e gli arciduchi Alberto ed Isabella vi ebbero una sovranità relativa. A Bruxelles gli artieri si rimisero al lavoro. Questa città non esercitò più, a dire il vero, la supremazia in Europa: da ogni parte, a Parigi, a Lilla, in Italia, nella Spagna, si erano fondate fabbriche; ma a Bruxelles si continuava a lavorare attivamente e si esportava in grande quantità: la ricchezza più o meno fiorente del paese doveva decidere dell'avvenire dell'arazzo. Il Rubens, sollecitato da ogni parte e lavoratore instancabile, forniva alle fabbriche di Bruxelles quattro grandi serie: la *Storia di Decio Mure* destinata ad alcuni negozianti genovesi; *i Trionfi e le Figure dell'Eucaristia* ordinati dall'infante Isabella per il convento delle Clarisse a Madrid (fig. 567); la *Storia dell'Imperatore Costantino* eseguita per Luigi XIII; la *Storia d'Achille* per Carlo I (fig. 568). Ognuna di queste serie fu riprodotta più volte.

Come per tutti i rami dell'arte dei quali il Rubens si è occupato, egli apportò una vita nuova anche negli arazzi. I modelli ch'egli fornì non erano più composizioni delle quali sarebbe impossibile determinare l'autore, ma sono poemi di grande stile che recano in maniera decisa l'impronta del grande genio che li produsse. *I Trionfi e le Raffigurazioni dell'Eucaristia* sono le più potenti allegorie che siano mai

Fig. 566. — Gherardo Edelinck. La Maddalena. (*Dal Le Brun*).

state create per glorificare i misteri della religione cattolica: nella *Storia di Decio Mure*, egli ha espresso la sua entusiastica ammirazione per il nobile carattere dei repubblicani dell'antica Roma e ha dato al loro aspetto, alle loro armi, al loro costume il tipo e la forma che i secoli hanno adottato per rendere più esattamente il carattere del popolo eroico. La *Storia d'Achille* e la *Storia di Costantino* sono anche due epopee eroiche come il Rubens solo seppe crearle. Esso abbandonò le vie seguite nel secolo precedente; sostituì l'interesse drammatico all'eleganza, la potenza alla facilità e l'unità d'insieme all'abbondanza.

Fig. 567. — La fine del Paganesimo. (cartone di arazzo). (*Dal Rubens*).

Non fu il solo della sua scuola e del suo tempo che fornì cartoni per arazzi. Giacomo Jordaens ne creò parecchi; una serie di scene tolte dai suoi quadri, un matrimonio di Luigi XIII, scene di vita rustica, in collaborazione con Giovanni Fyt, il sacrificio d'Abramo, un concerto ed altri ancora. In queste opere l'artista rimane il pittore della borghesia e del popolo: l'alta distinzione che rimane sempre il carattere del Rubens gli mancò, e i suoi arazzi, privi dello splendore del colore come appaiono oggi, mancano del fascino proprio dei quadri del maestro.

Fig. 568. — La Morte d'Achille. (arazzo). (*Bruxelles, Museo del Cinquantenario*).

Altri allievi ancora del Rubens, lo Schut, il Sal-

laert, il Van Uden, lavorarono anche essi per gli arazzisti, ma l'artista che alla fine del XVII e nel XVIII secolo divenne più popolare fu Pietro Teniers.

Egli non dipinse da sè stesso i soggetti degli arazzi, ma i fabbricanti glieli presero in prestito lo stesso. I gesti eroici non entusiasmavano la popolazione: le azioni rustiche, la vita del contadino e specialmente il piacere del villaggio affascinavano i ricchi borghesi e i proprietari dei ricchissimi palazzi. Essi amavano vedere sulle pareti dei loro saloni i contadini in allegria, con una gioia grossolana sulle guancie e nei gesti, sotto gli alberi e davanti alle osterie che incorniciano tutta questa vita sana ed esuberante.

Bruxelles lavorò ancora sui modelli del Rubens ; e Audenarde che aveva la specialità delle verdure, fece arazzi derivati dal Teniers (fig. 569). Erano soggetti più modesti e destinati ad ornare abitazioni meno sontuse quelli fabbricati nella piccola città.

FIG. 569. — TENIERS.
RITORNO DAI CAMPI. (ARAZZO).
(*Bruxelles, Museo del Cinquantenario*).

Poichè il paese non si risollevava dalla sua decadenza, anche l'arte dell'arazzo decadde sempre più e si spense alla fine del XVIII secolo. Nella seconda metà di quel secolo gli arazzi furono sostituiti da pale dipinte ad olio che coprivano le pareti degli appartamenti e rappresentavano scene di campagna. Più tardi poi la carta da parati invase tutto. Ai nostri giorni una casa di Tournai, quella dei fratelli Braquenié, ha tentato di far rivivere l'arte antica ed ha impiantato a Malines una fabbrica, nella quale fu eseguita per il Palazzo Civico di Bruxelles una bella serie d'arazzi su modelli del pittore Guglielmo Geefs.

BIBLIOGRAFIA. — ARMAND BACHET, *Pierre-Paul Rubens peintre de Vincent I de Gonzague, Duc de Mantoue* (*Gazette des Beaux-Arts de Paris*, 1876-1868, t. XX, XXII, XXIV). — GEO. BAGLIONE, *Vita di Pietro Paolo Rubens* (in *Le Vite dei Pittori Scultori, etc.*, Napoli, 1733). — BAKHUISEN VAN DEN BRINCK, *Het huwelijk van Willem van Oranje*, Amsterdam, 1853 ; *Les Rubens à Siegen*, L'Aja, 1861. — G. P. BELLORI, *Le Vite*, Roma, 1672. — CORN. DE BIE, *Het gulden Cabinet van de edele vrye Schilder Const*, Anversa, 1662. — A. BLOMME, *Deux tableaux d'Ant. Van Dyck*, Anversa, 1899. — D.r W. BODE, *A. Brouwer* (*Graphischen Künste*, VI), Vienna, 1884 ; *Die Fürstlich*

Liechtensteinsche Galerie, Vienna, 1896 ; *Die Gemalde-Galerie der köeniglischen Museen zu Berlin*. — HENRI BOUCHOT, *La Gravure et l'Estampe dans André Michel* (*Histoire de l'Art*, III, p. 326). — F. JOS. VAN DEN BRANDEN, *Frans Wauters*, Anversa, 1872 ; *Willem van Nieuweland*, Gand, 1875 ; *Adriaan de Brower en Joos van Craesbeeck*, Anversa, 1882. — JOSEPH BRAUN, *Die belgischen Jesuitenkirchen*, Friburgo, 1907. — JACOB BURCKHARD, *Erinnerungen aus Rubens*, Basilea, 1898. — PAUL BUSCHMANN. *Jac. Jordaens*, Anversa, 1905. — DE BUSSCHER, *Les Duquesnoy. Laurent Delvaux, Jan Robert Calloigne* (*Ann. de la Société royale des Beaux-Arts et Littér.*, Gand, 1873-1877. — W. H. CARPENTIER, *Pictorial Notices Consisting of a memoir of Sir van Dyck*, Londra, 1844. — AUG. CASTAN, *Les Origines et la Date du Saint Ildefonse de Rubens*, Besançon, 1884 ; *Une Visite au Saint Ildefonse de Rubens*, 1885 ; *Opinions des érudits de l'Autriche sur les Origines et la Date du Saint Ildefonse de Rubens* (*Ibid.*, 1887). — GAL. CELIS, *Niklaas de Liemacker* (Roose), Gand, 1910. — GIOVANNI CRIVELLI, *Giovanni Breughel*, Milano, 1868. — LIONEL CUST, *Van Dyck*, Londra, 1806. — DESCHAMPS, *La vie des Peintres flamands, allemands et hollandais*, Rotterdam, 1752. — EDW. DILLON, *Rubens*, Londra, 1909. — FERN. DONNET, *Van Dyck inconnu*, Anversa, 1899. — B. C. DUMORTIER, *Recherches sur le lieu de naissance de P.-P. Rubens*, Bruxelles, 1862. — D.r L. ENNEN, *Ueber den Geburtsort des Peter Paul Rubens*, Colonia, 1861. — FIERENS-GEVAERT *Jacques Jordeans*, Parigi. — EDMOND FIÉVET, *Laurent Delvaux*, 1880. — GACHARD, *Particularités et Documents inédits sur Rubens* (*Trésor nat.*, t. I, p. 160 ; *Histoire politique et diplomatique de P.-P. Rubens*, Bruxelles, 1877. — EMILE GACHET, *Lettres inédites de Pierre-Paul Rubens*, Bruxelles, 1840. — GALESLOOT. *Un procès pour une vente de Tableaux attribués à Van Dyck*. Bruxelles. 1868. — E. VAN GELDER, *La Grand'Place de Bruxelles*, 1899. — P. GÉNARD, *De Nalatenschap van P.-P. Rubens* (*Bulletin des Archives d'Anvers*, t. II, p. 69 ; *Intrede van den Prins Cardinaal Ferdinand van Spanje te Antwerpen op 17 April 1635* (*Ibid.*, t. VI, p. 400 ; t. XIII, p. 215) ; *Het Testament der moeder van Rubens* (*Ibid.*, t. II, p. 294) ; *P.-P. Rubens, aanteekeningen over den grooten meester en zyne afstammelingen*, Anversa, 1877. — G. GLUCK, *Aus Rubens Zeit und Schule : Geeraerd Segers, Frans Wauters, Andreas Benedetti, Jan van Dalen, Jan van den Hecke, die beiden Quellins* (*Jahrbuch der Kunsts, des K. K. Hauses*, Vienna, Bd. XXIV). — JULES GUIFFREY, *Ant. van Dyck. Sa vie et son oeuvre*, Parigi, 1882. — JAN VAN GOOL, *De nieuwe Schouwburgh's Gravenhage, 1750-1751*. — ANDRÉ VAN HASSELT, *Histoire de Rubens*, Bruxelles, 1840. — HENRI HYMANS, *La Gravure dans l'Ecole de Rubens*, Bruxelles, 1879 ; *Histoire de la Gravure dans l'Ecole de Rubens*, Bruxelles, 1879 ; *Lucas Vorsterman*, Bruxelles, 1893 ; *Quelques Notes sur Ant. van Dyck*, Anversa, 1899 ; *Henri van Paesschen et l'ancienne Bourse de Londres* (*Bulletin de l'Académie royale d'Archéologie*, Anversa, 1908). — H. KNACKFUSS, *A van Dyck*, Bielefeld, 1897. — EMILE MICHEL, *Rubens, sa Vie, son Oeuvre et son Temps*, Parigi, 1900. — J.-F. M. MICHEL, *Histoire de la Vie de P.-P. Rubens*, Bruxelles, 1771. — ALFRED MICHIELS, *Rubens et l'Ecole d'Anvers*, Parigi, 1854 ; *Van Dyck et ses Elèves*, Parigi, 1881. — GIUSEPPE MELI, *Documento relativo al quadro dell'Altare della Compagnia del Rosario di S. Domenico* (*Archivio Storico Siciliano*, Palermo, 1878). — FRANÇOIS MOLS, *Notes manuscrites sur Rubens* (*Bibliothèque royale de Bruxelles*). — G. DE OK, *Documents historiques sur la famille de Rubens* (*Le Héraut d'armes*, t. I, p. 1), Bruxelles, 1869. — NAP. DE PAUW, *David Teniers le Jeune* (*Bulletin de la Commission royale d'Histoire*), Bruxelles, 1909. — M. DE PILES, *La Vie de Rubens* (*dans ses Conversations sur la peinture*). — GOELER VON RAVENSBURG, *Rubens und die Antike*, Iena, 1882 ; *P.-P. Rubens, als Gelehrter, Diplomatkünstler und Mensch*. Heidelberg, 1883. — Barone di REIFFENBERG, *Nouvelles Recherches sur Rubens* (*Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, t. XI). — HERMAN RIEGEL, *Petrus Paulus Rubens* (*Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte*. Berlino. 1882). — MAX ROOSES e CH. RUELENS, *Correspondance de Rubens*, Anversa, 1887-1908 ; *Petrus Paulus Rubens et Balthasar Moretus*, Anversa. 1884 ; *Rubens Leven en Werken*, Anversa, 1903 ; *L'Oeuvre de Rubens*, Anversa, 1886-1892 ; *Jacques Jordaens*, Amsterdam. 1905 ; *Vyftig meesterstukken van Ant. van Dyck*. Amsterdam, 1899. — ADOLFO ROSENBERG, *Rubensbriefe*. Lipsia, 1881 ; *Die Rubensstecher*, Vienna, 1893. — RUBENS *Bulletyn* (*Bulletin Rubens*). Anversa, 1882-1900, 5 volumi. — CH. RUELENS e MAX ROOSES, *Correspondance de Rubens*, Anversa 1887-1908 ; *Pierre-Paul Rubens, documents et lettres publiés et annotés*, Bruxelles, 1877. — W. NÖEL SAINSBURY. *Original unpublished papers illustrating of the life of Sir Peter Paul Rubens*, Londra. 1859. — ÉM. SCHAEFER, *Van Dyck* (*Klassiker der Kunst.*). — F. SCHMIDT-DEGENER, *Adrian Brouwer*, Amsterdam. 1908. — VOORHELM SCHNEEVOOGT, *Catalogue des Estampes gravées d'après Rubens*, Harlem, 1873. — AUG. SCHOY, *La Grand'Place de Bruxelles*, 1878. — JOHN SMITH, *Catalogue raisonné*, Londra, 1836. — R. SOPRANI, *Le Vite dei pittori*, Genova, 1674. — AUGUSTE SPIESZ, *Eine Episode aus dem Leben der Eltern von Peter Paul Rubens* (Dillenburg, 1873) ; *Mit-*

theilungen über die Familie Rubens. — FREDERIC VERACHTER, *Généalogie de P.-P. Rubens,* Anversa, 1840. — ALEX. DE VESME, *Van Dyck peintre de portraits des Princes de Lorraine,* Torino, 1885. — JOHN. VERMOELEN, *Teniers le Jeune* (Anversa, 1865); *Notes historiques sur David Teniers et sa famille,* Parigi, 1870. — CRUZADA VILLAAMIL, *Rubens diplomático español,* Madrid, 1874. — Dr. G. F. WAAGEN, *Ueber den Maler Petrus Paulus Rubens* (*Historisches Taschenbuch*), Lipsia, 1833. — HOR. WALPOLE, *Anecdotes of Painting,* Londra, 1872. — ALPH. WAUTERS, *David Teniers et son fils,* Bruxelles, 1897. — CAMPO WEYERMAN, *De Levensbeschryvingen der Nederlandsche kunstschilder's Gravenhage, 1729.*

Fig. 570. — Giuseppe Poelaert. — Bruxelles. — Palazzo di Giustizia. (*Fot. Neurdein*).

Capitolo V.

L'ARTE BELGA NEL XIX SECOLO.

ARCHITETTURA – INCISIONE – SCULTURA – PITTURA.

La fine del XVIII e il principio del XIX secolo furono per il Belgio epoche nefaste. Il territorio fu conquistato dagli eserciti della Repubblica e fino al 1815 fu annesso alla Francia, e non solo perdette ciò che aveva conservato di autonomia sotto il regime austriaco, ma il relativo benessere di cui ancora godeva fu completamente annientato durante le annate turbolenti della Repubblica e sotto il governo despotico di Napoleone. Non vi fu da pensare allora alla costruzione di monumenti pubblici e i privati stessi erano troppo danneggiati per abbandonarsi a spese di lusso. Quando dal 1815 al 1830 il Belgio fu riunito all'Olanda, si rimise in parte dei mali subìti, ma senza aver ancora riacquistata abbastanza prosperità per costruire edifici suntuosi. I pochi monumenti pubblici di quest'epoca procedono da quello stile accademico che l'Impero aveva rimesso in onore.

Fig. 571. — Enrico Beyaert.
Facciata della Banca Nazionale ad Anversa.
(*Fot. Hermans*).

Il progresso economico che ha seguito la Rivoluzione del 1830, influì sull'architettura. Appena la pace e l'agiatezza furono ritornate, si tornarono a costruire numerosi palazzi di città e chiese, ma non era affatto questione di stile nazionale propriamente detto in tutte quelle costruzioni. Lo stile pittoresco della Gran Piazza di Bruxelles era dimenticato da molto tempo. Lo stile *rocaille* del XVIII secolo aveva fatto il suo tempo: si continuava ad imitare la Francia nelle sue ben inferiori produzioni del XIX secolo. Il genio fiammingo si manifestava appena in timide imitazioni dell'architettura nazionale di altre età. Così sorgevano in ogni dove abitazioni borghesi in mattoni rossi, secondo i modelli dell'antica rinascenza fiamminga. Per le chiese si tornava agli stili romanico e gotico. Da principio queste imitazioni furono alquanto inesperte, e fra queste copie, vi sono non poche opere mancate, ma col tempo l'assimilazione è divenuta più armoniosa e gli edifici più recenti dimostrano uno studio più profondo dell'arte medioevale e una più felice applicazione dei suoi principî. Così per le chiese romaniche di Nostra Signora a Schaerbeek di Luigi Van Overstraeten, e di Sant'Amando, in Anversa, di Luigi Baeckelmans, per la chiesa gotica di San Giorgio, in Anversa, di Leone Suys ed altre ancora.

Si risentiva pure una ammirazione più viva per i monumenti dei secoli passati, che venivano restaurati e ricostruiti con grandi spese,

Fig. 572. — Leone Suys, junior.
Bruxelles. — La Borsa.
(*Fot. Nels*).

ma anche con maggior rispetto e abilità. Fra i più felici di questi rifacimenti citeremo le Case delle corporazioni della Gran Piazza di Bruxelles, di Vittorio Jamaer (Bruxelles, 1825-1902), il palazzo di Margherita d'Austria a Malines di Leone Blomme, la Borsa di Anversa, ricostruita con doppia fila di portici da Giuseppe Schadde (Anversa, 1818-1894).

In questi ultimi anni gli architetti belgi hanno dimostrato maggiore iniziativa in queste fusioni o adattamenti di stili antichi, e artisti di grande valore si sono anche acquistata una meritata fama. Alfonso Balat (Cochenée 1818-Bruxelles 1895) che disegnò il palazzo classico così sobrio, ma così nobile, delle Belle Arti a Bruxelles; Enrico Beyaert (Courtrai 1823-Bruxelles 1894), che continuò nella sua Banca Nazionale d'Anversa (fig. 571) un misto di palazzo francese del XVI secolo e di guglie fiamminghe di diverse epoche, per trarne un insieme superbo; Leone Suys figlio (Bruxelles, 1824-1867), che costruì la Borsa di Bruxelles (fig. 572) in uno stile neo-greco con enormi colonne e una elegante raccolta di sculture; i fratelli Blomme Leone (Anversa, 1840) ed Enrico (Anversa, 1845), autori del grazioso Municipio di Borgerhout, presso Anversa (fig. 573), in istile del Rinascimento Fiammingo; G.-G. Van Ysendyck (Parigi 1836-Bruxelles 1901), che adattò lo stile stesso, ma in più vaste proporzioni,

Fig. 573. — Leone ed Enrico Blomme. — Casa comunale di Borgerhout. (*Fot. Hermans*).

Fig. 574. — G.-G. Van Ysendyck. Casa comunale di Schaerbeck. (*Fot. Hermans*).

Fig. 575. — Enrico Van de Velde.
Villa moderna.
(*Fot. Aeld. Weimar*).

al bel Municipio di Schaerbeck, presso Bruxelles (fig. 574). Le stazioni ferroviarie reclamarono l'invenzione di uno stile nuovo e il Beyaert a Tournay e il de La Censerie ad Anversa risposero a questo bisogno. Anteriormente lo Schadde aveva tentato l'adattamento abbastanza curioso dello stile gotico alla stazione di Bruges. Ma il monumento più colossale del Belgio e forse del mondo intero è il Palazzo di Giustizia di Bruxelles (1868-1883), una creazione di Giuseppe Poelaert (Bruxelles, 1817-1879), che ricorda le gigantesche proporzioni dei palazzi assiri, per i suoi pilastri e le sue colonne formidabili, i suoi massicci cornicioni e la sua cupola imperiosa (fig. 570). Con una fusione di forme, tolte a più epoche e a più stili, ma combinate e fuse con una maestria meravigliosa, un'audacia pittoresca proprie al genio fiammingo, questo monumento di fiera e superba sintesi, ha l'autorità di una manifestazione nazionale. È quello il monumento degno di quel Diritto cui il Belgio doveva di poter celebrare la potenza moderna dominante tutte le altre. In quel monumento il paese ha simbolizzato la sua entrata in una nuova vita di benefica civilizzazione e di feconda produzione artistica.

Fig. 576. — Enrico Van de Velde.
Interno moderno.
(*Fot. Aeld. Weimar*).

A malgrado di tutti questi progressi, in Belgio non più che altrove, uno stile nuovo ed originale compariva difficilmente. Si faceva del Romanico, del Gotico, del Rinascimento, per imitazione, ma non

FIG. 577. — VITTORIO HORTA. PARTICOLARE DELLA FACCIATA DEL PALAZZO AUBECQ. (*550, Avenue Louise, Bruxelles*).

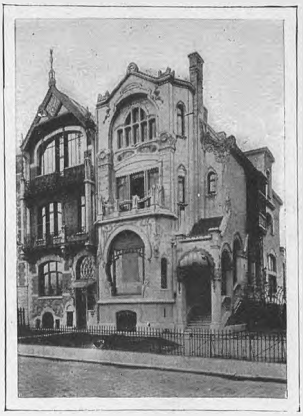


FIG. 578. — J. HOFMAN. CASE MODERNE. (*Avenue Gogels, Anversa*).

si crearono forme architettoniche nuove. Taluni s'impazientivano di questa impotenza e si proposero di sormontarla, sforzandosi di riuscirvi. Cominciarono col dichiarare guerra all'imitazione servile degli stili anteriori: non più ordini greci o romani, non più colonne romane, non più materiale dissimulato sotto gli intonaci ingannatori. La costruzione doveva rivelare a prima vista la sua destinazione reale, le pietre la loro vera natura, e lo scopo da raggiungere doveva essere raggiunto direttamente, semplicemente. Era la morte della tradizione e della menzogna, era pure la condanna senza pietà della fantasia, dell'invenzione personale, e quindi di ogni stile, di ogni arte, si può dire. Pertanto, questa semplificazione radicale non escludeva

FIG. 579. — VITTORIO HORTA. SALA DA PRANZO DELLA CASA SOLVAY. (*244, Avenue Louise, Bruxelles*).

Fig. 580. — Guglielmo Geefs.
Amore, quando ci tieni!
(*Fot. Deloeul*).

ogni bellezza. Ci può essere dell'eleganza nella disposizione delle linee interessanti e nuove corrispondenti ai bisogni della costruzione, e un gusto più o meno felice nella scelta delle forme necessarie all'edificio; i materiali naturali possono costituire un insieme più o meno armonioso ed una sobria ornamentazione non è mai stata ripudiata dai riformatori. Fin dal principio essi ricorsero a linee simboliche per ornare di curve vaghe le superfici troppo freddamente unite. Il gusto personale e la libertà d'invenzione entrarono così per forza in giuoco, senza costituire uno stile unico, adottato da tutta una scuola. Gli Inglesi avevano dato l'esempio, ma senza riuscire, ed i Tedeschi non furono più felici. I Belgi vi si provarono alla loro volta e con maggior successo. Essi non giunsero sino alla rivoluzione intransigente e si arrestarono ad una riforma moderata, che conservava le forme antiche, giustificate dalla natura e dalla ragione ed evitava ciò che era vecchio e ingiustificabile. Enrico Van de Velde, nato in Anversa nel 1863, pittore dapprima, architetto in seguito ed attualmente direttore della Scuola d'arte industriale a Weimar, fu uno degli apostoli più influenti della nuova tendenza, tanto coi suoi scritti, quanto coi suoi lavori (fig. 575). Egli estese la riforma razionale ai mobili e agli utensili di casa, ripudiando anche in ciò le forme e i motivi d'ornamento tra-

Fig. 581. — Giacomo Ducaju.
La caduta di Babilonia.
(*Museo di Bruxelles*).
(*Fot. Deloeul*).

mandati per tradizione, rimpiazzandoli con un complesso agile e linee di dettaglio rispondenti all'uso degli oggetti stessi (fig. 576). Fra gli adepti della riforma si distinsero due architetti di Bruxelles: l'Hankar e il suo allievo Horta, che eressero nella capitale varie costruzioni che si distinguono per originalità e per eleganza. Parecchi architetti (fig. 577, 579) di Anversa, fra gli altri l'Hofman, si misero per la stessa via (figura 578). Uno stile nuovo, dalle linee nettamente determinate e ammesse dai più, non è stato creato, ma si è costituita ed estesa una scuola che ha fatto tabula rasa degli abusi d'altri tempi ed ha aperte le vie a una riforma della quale si gioverà l'avvenire.

FIG. 582.
PAOLO DE VIGNE.
IMMORTALITÀ.
(*Museo di Bruxelles*).
(*Fot. Deloeul*).

FIG. 583.
L. E. SIMONIS.
STATUA EQUESTRE DI GOFFREDO DI BUGLIONE.
(*Bruxelles*). (*Fot. Nels*).

La creazione del Belgio indipendente aprì un'epoca eccezionalmente fiorente per la scultura. Quest'êra abbraccia due periodi: un primo periodo che va dal 1830 al 1880, un secondo che comprende gli ultimi venti anni del XIX secolo. All'inizio del primo si resero illustri i fratelli Geefs, che furono non meno di sei, tutti scultori, il più dotato dei quali fu il maggiore, Guglielmo Geefs (fig. 580), nato in Anversa nel 1805 e morto a Bruxelles nel 1883. Egli era andato a stabilirvisi nel 1833 e nel 1836 vi creò uno dei suoi capolavori: la statua del generale Béliard;

FIG. 584.
C. VAN DER STAPPEN.
L'UOMO DALLA SPADA.
(*Museo di Bruxelles*).
(*Fot. Deloeul*).

l'anno dopo vi compose la tomba del conte Federico di Mérode per Santa Gudula. Scolpì in seguito una quantità di quelle statue di cui il nuovo regno adornò le piazze, per onorare i grandi uomini della patria: Rubens in Anversa, Grétry a Liegi, Leopoldo I sulla colonna del Congresso a Bruxelles. E inoltre mausolei per chiese e cimiteri, cattedre, gruppi e ritratti interi o a mezzo busto. Egli aveva ammorbidita la rigidezza accademica e sapeva trovare il movimento naturale, ma senza grande arditezza, e, malgrado tutto, egli resta, come tutto il suo gruppo, un classico. Questi scultori conoscevano il loro mestiere, avevano il gusto delle belle forme, ma l'arte loro era più ingegnosa che profondamente sentita. Suo fratello Giuseppe Geefs (Anversa, 1808-1885), meno originale, fu nonpertanto un artista robusto, coscienzioso e sopratutto fecondo: le sue opere si contano a centinaia. La più notevole è la statua di Leopoldo I in Anversa. Luigi Eugenio Simonis (Liegi 1810-Bruxelles 1882), autore della statua equestre di Goffredo di Buglione (fig. 583) a Bruxelles e di molte altre opere lodevoli, è largo e drammatico ed inoltre ha grande energia di fattura. Pietro de Vigne (Gand, 1812-1877), cui si deve la statua di Giacomo d'Artevelde sul Mercato del Venerdì a Gand; Carlo Augusto Fraikin (Herenthals 1817-Bruxelles 1893), autore del mausoleo di Maria Luisa a Ostenda, come del gruppo dei conti di Egmont e Hornes a Bruxelles; Giuseppe Giacomo Ducaju (Anversa, 1823-1891), creatore della *Caduta di Babilonia* del Museo di Bruxelles (fig. 581) e autore della statua di Leys in Anversa, sono

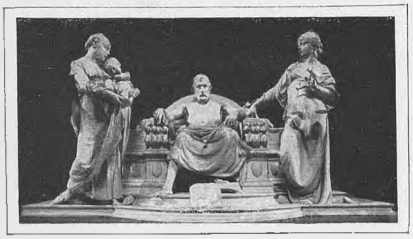


Fig. 585. — Giuliano Dillens. — Giustizia. (*Palazzo di Giustizia di Bruxelles*). (*Fot. Deloeul*).

Fig. 586. Guglielmo De Groot. L'Attività operaia. (*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Deloeul*).

considerati fra i più importanti maestri della statuaria di quell'epoca. La nuova scuola di scultura s'innalza di molto al disopra dell'antica. Senza romperla col passato, essa ha dato prova di vigore giovanile, ed ha con felice audacia fatto del nuovo. In generale essa è composta di personalità che si sono fatte un alto concetto dell'arte, che l'hanno studiata con fervore e coscienza, che si sono sforzati di innalzarsi ad una convinzione personale. Ne è anche risultato, come per la pittura, una grande varietà di talenti di tendenze e di manifestazioni. Ma ciò che tutti questi recenti scultori hanno in comune è una più profonda compenetrazione della natura umana, un sentimento ad un tempo più intimo e più intenso della vita, quando più tenero, quando più virile, a volte commosso ed estatico, a volte espansivo ed appassionato.

Fig. 587.
Costantino Meunier.
Il seminatore.
(*Giardino Botanico*).
(*Bruxelles*). (*Fot. Deloeul*).

Alla testa di coloro che misero la maggior poesia nella loro arte, va messo Paolo de Vigne (Gand 1843-Bruxelles 1901). Egli studiò molti anni in Italia, dove subì specialmente l'influsso di Donatello, ma non si lasciò meno impressionare dalla scuola francese moderna. Era una natura fine, innamorata delle linee eleganti del corpo umano, fatta per interpretare le emozioni nobili e delicate, per dare alle sue armoniose creazioni forme perfette, per ornarle di una non so qual purezza e grazia morale. Ma questa delicatezza non gli impediva d'essere a volte trascinato da un soffio epico. La sua *Poverella* del Museo di Bruxelles esprime la sua tenerezza

Fig. 588. — Costantino Meunier.
I Fabbri.
(*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Deloeul*).

Fig. 589. — Jef Lambeaux.
Il Bacio.
(*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

sognatrice; la sua *Immortalità* dello stesso Museo (figura 582) traduce il suo amore per le linee ritmiche; il suo *Trionfo dell'Arte*, nella facciata del palazzo delle Belle Arti a Bruxelles, testimonia la sua nobile fede idealistica, e il suo *Breydel e de Coninck* nel Gran Mercato di Bruges attesta il suo eroismo drammatico.

Carlo Van der Stappen (Buxelles, 1843-1910) si sforzava pure di rendere gli aspetti più variati della natura e dei sentimenti umani e sapeva adattare il proprio stile al carattere del soggetto. *L'uomo con la spada* (fig. 584) del Museo di Bruxelles mostra forme perfette e un'attitudine degna dell'arte greca, con maggior vigore, maggior muscolo, un'arditezza più originale di quanta non ne mostri il De Vigne. La sua *Morte d'Ompdrailles* suscita emozioni violenti con lo spiegamento di una forza sovrumana ed è di una tragica eloquenza.

Giuliano Dillens (Anversa 1849-Bruxelles 1904) appartiene allo stesso gruppo; a volte rimane sotto il fascino della scultura italiana; altrove traduce dolci emozioni in linee carezzevoli, come nelle sue figure funerarie; a volte infine si prova con fortuna in composizioni più grandiose, in gruppi monumentali, come nella *Giustizia* del Palazzo di Giustizia di Bruxelles (fig. 585).

I realisti, o piuttosto i glorificatori del lavoro manuale, formano un secondo gruppo di scultori. Già

Fig. 590. — Jef Lambeaux.
La Fontana di Brabon.
(*Piazza Grande, Anversa*).
(*Fot. Hermans*).

il Cathier (Charleville 1830-Bruxelles 1892) aveva personificato il lavoro in un gruppo di operai ai piedi del monumento Cockerill a Bruxelles (1872). Guglielmo De Groot (Bruxelles, 1839) ugualmente simbolizzò l'attività operaia in una figura veramente potente, del Museo di Bruxelles (fig. 586). Qui l'umile lavoratore è innalzato alle proporzioni di figure epica; il quarto stato sulla via d'acquistare una così formidabile influenza sociale, va occupando oramai un posto preponderante in arte. Costantino Meunier era il più anziano degli scultori di questa giovane scuola (Bruxelles, 1831-1904) ed era anche il più originale e il più vigoroso. L'abbiamo citato in seguito al De Groot, perchè dopo aver cominciato come scultore, si consacrò interamente alla pittura, per non tornare alla statuaria che dopo una defezione di venticinque anni. Egli non riprese la stecca e lo scalpello che nel 1885, ma quel tardivo ritorno fu meravigliosamente fecondo e glorioso. In poco tempo il Meunier s'innalzò senza rivali. Egli fu per eccellenza lo scultore dell'operaio, da prima dei minatori dell'Hainaut, poi del lavoratore d'ogni mestiere e d'ogni paese. Egli sentì e rese la bellezza del lavoro faticoso ed utile, così quello del contadino che semina il campo (fig. 587) come quello del fabbro che martella il ferro (figura 588), arrivando a rivestire i suoi modelli di classica bellezza. Essi diventano eroi di un dramma grandioso, a volte disciplinanti le fiamme degli alti forni alle prese

Fig. 591. — Tommaso Vinçotte. Frontone del Palazzo Reale. (*Bruxelles*).

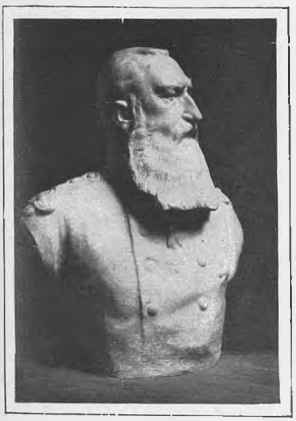


Fig. 592. — Tommaso Vinçotte. Busto di Leopoldo II. (*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Becker*).

Fig. 593. — Giacomo di Lalaing. Combattimento di Cavalieri. (*Avenue Louise, Bruxelles*). (*Fot. Deloeul*).

delle gesta atletiche, del godimento sfrenato, della donna formosa. Libero di ogni regola classica e accademica, egli sembra un erede della sensualità

Fig. 595. — Giulio Lagae Madre e figlio. (*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Deloeul*).

col più terribile degli elementi, a volte falciando il grano o legandolo in fasci sotto l'ardore quasi altrettanto micidiale del sole. Ed è tale la convinzione e la maestrìa del Meunier che una sua statuetta è altrettanto significativa quanto un gruppo monumentale.

A questo gruppo di realisti appartiene ancora Jef Lambeaux (Anversa 1859-Bruxelles 1908), non più cantore del lavoro, ma piuttosto illustratore delle passioni violente,

Fig. 594. — De Rudder. — Il Nido. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

plastica del grande Jordaens. Egli è colorista nella scultura come l'altro lo era nella pittura, ma superò di gran lunga il suo antenato per la varietà dell'opera sua, la foga del proprio movimento e, per quanto la cosa sembri inverosimile, per la sensualità delle sue forme. *Il Bacio* del Museo d'Anversa (fig. 589) è la sua creazione più delicata; i suoi *Lot-*

tatori del Museo di Bruxelles, uno dei suoi gruppi più arditi; *la Fontana di Braban* (fig. 590) sulla Gran Piazza di Anversa, l'opera sua più perfetta; le sue *Passioni umane*, nel Parco del Cinquantenario a Bruxelles, sono un'opera audace, originale, ma ineguale e discutibile. In fondo, il Lambeaux non è inferiore al Meunier, ma per raggiungere maggior foga e potenza sacrificò maggiormente le qualità di ponderazione e di semplicità.

Fig. 596. — P. Braecke. Il Perdono. (*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Deloeul*).

Tommaso Vinçotte (Anversa, 1850) si raccomanda per la verità intensa e penetrante che mette nelle sue opere. Il suo *Giotto*, un'opera di gioventù (Museo di Bruxelles) esprime la grazia adolescente in tutta la sua fine delicatezza; le sue opere monumentali: *il Domatore* (Avenue Emilio de Mot, Bruxelles), i frontoni dei Musei di Bruxelles e di Anversa, e quello del Palazzo del Re a Bruxelles (figura 591) dànno un'impressione di potenza subordinata alle esigenze di un'arte vigorosa e raffinata. La sua scultura dà l'illusione di una vita sana e serena: egli rinuncia alle forme compatte o massiccie dei suoi predecessori; sembra dominare il marmo sino a renderlo fluido. I ritratti contano fra le sue opere migliori; quello di Leopoldo II (figura 592), fra gli altri, dimostra l'ampiezza e la maestria della sua arte.

Fig. 597. Desenfans. Cristo risuscitato. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

Fig. 598. — Giosuè Dupon. La Perla (avorio). (*Coll. Max Rooses*).

Il conte Giacomo de Lalaing, che si impose come pittore vigoroso, si fece

Fig. 599. — F.-G. Navez.
La Madonna.
(*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

pure conoscere come grande scultore: il suo monumento commemorativo degli ufficiali inglesi uccisi a Waterloo e il suo *Combattimento di Cavalieri* (figura 593) (Avenue Louise, Bruxelles) sono opere di effettiva potenza drammatica.

Altri ancora nella seconda metà del secolo scorso si sono fatti una ben meritata reputazione: il Desenfans (Genappe, 1845) (fig. 597), Isidoro De Rudder (Bruxelles, 1855) (fig. 594), Pietro Braecke (Nieuport,1859) (fig. 596), Giulio Lagae (Roulers, 1862) (fig. 595).

Molti fra i recenti scultori belgi sono notevoli animalisti. Il Vinçotte e il de Lalaing si compiacciono nel rappresentare arditi cavalli da battaglia; Leone Mignon (Liegi 1847-Bruxelles 1898) riproduce di preferenza il cavallo e il bue da lavoro. Uno degli ultimi arrivati, Giosuè Dupon (Ichteghem, 1864), tratta gli animali per sè stessi, per esempio nei suoi gruppi del Giardino Zoologico di Anversa. Un avvenimento politico considerevole esercitò un positivo influsso sulla scultura belga. Con la annessione del Congo, Anversa è divenuta uno dei principali mercati dell'avorio in Europa. L'importazione della deliziosa materia condusse parecchi artisti belgi a lavorarlo in deliziose statuette. Giuliano Dillens, Carlo Samuel, Carlo Van der Stappen, Giosuè Dupon (fig. 598), Alfonso Van Beurden (Anversa, 1854) si distinsero in questa specialità.

Fig. 600. — F.-G. Navez.
Ritratto della famiglia Hemptinne.
(*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

Al principio del XIX secolo, Luigi David, il capo della giovane scuola di pittura, non tardò ad essere ammirato in Fiandra e ad affermarvi il suo prestigio. Giuseppe Suvée (Bruges 1743-Roma 1807) corse a Parigi per arruolarsi in quella nuova legione romana. Matteo Van Brée (Anversa, 1773-1839) si recò anch'esso a Parigi nel 1796 per apprendere l'arte presso il Vincent. Ritornato in Anversa nel 1800, professò e propagò i principî del David. Fu professore (1804), poi direttore (1827) dell'Accademia della sua città natale. Nelle altre città del Belgio il suo esempio fu seguito dall'Odevaere (Bruges 1778-Bruxelles 1830), Van e Hanselaere (Gand, 1786-1862), Francesco Giuseppe Navez (Charleroi 1787-Bruxelles 1869), tutti allievi del David. Quello stile pseudo-classico portò l'ultimo colpo alla vecchia scuola fiamminga. In luogo del realismo piatto e borghese del XVIII sec. questo soffio portò il culto degli eroi greci e romani. La rivoluzione fu radicale, universale, ma era opera straniera. Disegnare secondo i modelli classici, consacrare vaste tele alla glorificazione dei grandi gesti patriottici o ricorrere alla favola per trarne graziose composizioni, fu l'ambizione di questi artisti. Il disegno predominava sopra ogni cosa; il colore diveniva accessorio; la verità vivente, la realtà senza apparato

Fig. 601. — Gustavo Wappers. — Giornate di Settembre 1830 sulla Piazza Grande di Bruxelles.
(*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

Fig. 602. — Ernesto Slingeneyer. La battaglia di Lepanto.
(*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

Fig. 603. — De Keyser. — Bravo toro. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

veniva sacrificata alla bellezza delle forme. Con questo spirito il Van Brée dipinse grandi tele come *l'Arrivo di Napoleone I in Anversa nel 1803*, nella quale regna una incontestabile grandiosità.

Il più esimio dei discepoli del David fu il Navez. Egli aveva studiato a Parigi presso quel dittatore della pittura, e *il Sogno di Atalia* (1830) del Museo di Bruxelles dimostra la devozione con la quale si era assimilato lo stile del maestro. Nello stesso modo la sua *Madonna* (1848) del Museo di Anversa (fig. 599) rivela l'influsso dei celebri maestri italiani. Gli occhi sognanti e pieni di dolcezza della Vergine, il Bambino gentilmente paffuto, evocano i capolavori di Raffaello. Il Navez eccelle soprattutto come ritrattista. Il suo autoritratto (1826) e quello della famiglia Hemptinne (1816), entrambi al Museo di Bruxelles (fig. 600), sono opere un po' fredde, ma nobili e corrette. Il Navez non fu il solo cui Parigi non bastava e che intraprese diversi viaggi verso il Mezzogiorno. A quarantotto anni il Van Brée aveva fatto il pellegrinaggio a Roma; il Paelinck (Gand 1781-Bruxelles 1839) aveva in gioventù visitato la città eterna; Maes Canini (Gand 1794-Roma 1856) passò la maggior parte della sua vita di là dalle Alpi.

Fig. 604. — Gallait. — Decapitati. (*Musei d'Anversa e di Tournai*). (*Fot. Hermans*).

Morto il David (nel 1825 a Bruxelles), il suo influsso sulla scuola belga non tardò a diminuire ed anche a sparire. Verso il 1830 si era stanchi di quel neoclassicismo pietrificato;

si aspirava a maggior libertà, a maggior verità nell'interpretazione della vita. In Francia, il romanticismo trasformò la pittura come la letteratura. Esso rispondeva a nuovi bisogni. Il Belgio si affrettò ad aderirvi. Ivi come in Francia covava il fuoco di una rivoluzione politica che scoppiò nel 1830. Gustavo Wappers (Anversa 1803-Parigi 1874) fu l'alfiere della nostra rivoluzione artistica. Nel 1830 egli espose una tela storica, *il Sacrificio del Borgomastro di Leida*, nella quale si affermava chiaramente e vigorosamente la tendenza ringiovanita. Nel 1833 dipinse una vasta composizione: *le Giornate del Settembre 1830 sulla Gran Piazza di Bruxelles* (fig. 601), apoteosi della rivoluzione belga. La tela non rappresenta un unico episodio delle Giornate di Settembre, ma ne riunisce una mezza dozzina, aggruppati in uno stesso spazio, inspirati da uno stesso spirito: un amore entusiasta per la giovane patria. Vi è un po' d'enfasi in tutte queste manifestazioni, i gruppi hanno atteggiamenti teatrali, ma i corpi vibrano e le anime si esaltano; il colorito è ancora freddo, ma ha luce e risalto. Una vita fresca si è impossessata dell'arte; la stessa opera celebra una rivoluzione politica e inaugura una rivoluzione artistica. Da ogni parte gli artisti erano accorsi dal Wappers, e ben presto la scuola romantica ebbe conquistato l'intero paese. Fu l'età d'oro delle ampie composizioni patriottiche. Enrico de Caisne (Bruxelles, 1799-1852) compì nel 1837 *il*

FIG. 605. — LUIGI GALLAIT.
RITRATTO DELLA SIGNORA GALLAIT.
(*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

FIG. 606. — ANTONIO WIERTZ.
PATROCLO.
(*Museo Wiertz, Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

FIG. 607. — MADOU. — SCENA D'INTERNO. (*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

Belgio che incorona i suoi figli illustri (Museo di Bruxelles). Luigi Gallait (Tournai 1810-Bruxelles 1887) eseguì nel 1841 un'*Abdicazione di Carlo V* (Museo di Bruxelles), composizione di più franca condotta. Nel 1839, Nicasio de Keyser (Santvliet 1813-Anversa 1887) aveva dipinta *la Battaglia di Woeringen* (Museo di Bruxelles), uno dei più bei fatti d'arme della storia belga, ma in cui i belligeranti volgono sentimentalmente gli occhi al cielo e in cui la fattura molle e leccata è l'antitesi del concetto. Nel 1848, Ernesto Slingeneyer (Loochristy 1820-Bruxelles 1894), il più giovane di questa legione di pittori storici, aveva raffigurato *la Battaglia di Lepanto* (Museo di Bruxelles) (fig. 602), una delle migliori fra queste tele smisurate.

Al di fuori di queste composizioni patriottiche, alcuni pittori del 1830 si fecero una reputazione di miglior lega con opere meno ambiziose. Il De Keyser, divenuto direttore dell'Accademia d'Anversa dopo il Wappers, rimase per tutta la vita il pittore delle anime commosse e delle forme languide. Il suo *Combattimento di Tori* (1881), (Museo d'Anversa) (fig. 603), un quadro dei suoi ultimi anni, conta fra le sue opere più solide. In complesso la sua arte un po' leziosa lo destinava ad essere il ritrattista preferito delle signore. Il Gallait fu superiore a lui. Egli fu un romantico in cerca di

FIG. 608. — DYCKMANS. — IL CIECO. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

effetti patetici tratti dalla storia o dalla vita ordinaria, del resto abile nell'aggruppare, come lo prova il suo quadro *Decapitati* (figura 604) dei Musei di Anversa e di Tournai, ed anche buon ritrattista (fig. 605).

Un contemporaneo di questi artisti, Antonio Wiertz (Dinant 1806-Bruxelles 1865), tentò di sorpassarli e si slanciò per un'altra via, trattando le grandi azioni in modo eroico ed interessando l'arte ai problemi sociali dei quali già si preoccupava la sua epoca. Fin dal suo apparire, la folla lo salutò come un genio ed egli stesso aveva una non piccola opinione di sè. Cominciò con motivi omerici, quali *Patroclo* (fig. 606), composto nello stile del Rubens. In seguito si smarrì in ogni specie di elucubrazioni filosofiche, elaborate in un laborioso sottilizzare, finchè la sua stessa fama di un tempo non tardò a mutarsi in una reputazione d'eccentricità e di ciarlatanismo.

Fig. 609. — Giov. Van Beers. Sarah-Bernhardt. (*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

Fig. 610. — Alfredo Stevens. Tutte le felicità. (*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

Dopo questo formidabile scatenamento di passione epica, ed anzi nel vivo di questa frenesia di grande arte, la vecchia cordialità fiamminga provò il bisogno di espandersi e qualche tardo nipote degli antichi maestri si azzardò a trattare scenette della vita famigliare. Ferdinando De Braekeleer (Anversa, 1792-1883) si era attaccato anch'esso, in gioventù, alle macchinazioni storiche, ma si sentì sempre più attratto dai quadretti gustosi e divertenti dei suoi ricordi di scolaro o della sua infanzia in famiglia. Questa parte dell'opera sua co-

Fig. 611. — Alfredo Stevens. Disperata. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

nobbe un'epoca di gran voga, sebbene la vita vi sia fittizia, gonfia e incolore quanto nei suoi quadri di soggetti ambiziosi. Molto al disopra di lui ed anche di tutti i pittori del suo tempo, si erge Gian Battista Madou (Bruxelles, 1796-1877). Questi spiega uno spirito indiavolato in piccanti aneddoti e, ciò che vale più ancora, quella vivacità gustosa è trasfusa nella propria pittura (fig. 607). In seguito, i pittori belgi raffinarono sempre più la loro maniera alla moda dei maestri olandesi, ma il disegno delle figure si andò facendo sempre più vago, mentre la loro pittura gareggiava in lucentezza con lo smalto e la porcellana. Così Giuseppe Dyckmans (Lierre 1811-Anversa 1888) il cui *Cieco* (Museo d'Anversa; South Kensington di Londra) (fig.608) è uno dei più celebri esempi di quell'arte minuziosa e leccata che trasporta in maniera spiacevole nella pittura i processi dei miniaturisti. Altri ancora si sentirono attratti dall'eleganza e dal modernismo di Parigi e andarono a stabilirsi nella città universale per eccellenza, facendosi interpreti di tutte le raffinatezze della vita cosmopolita. Così Giovanni Van Beers (Anversa, 1852) (fig.609) e Alfredo Stevens (Bruxelles 1823-Parigi 1906) che fu senza dubbio il più grande fra questi virtuosi. Egli seppe affermare la grazia femminile e interpretarla con la più squisita sensibilità. Quest'araldo delle eleganze parigine, non è soltanto capace di evocare l'eleganza un po' perversa dei suoi seducenti modelli, ma dipinge altrettanto volentieri la gran dama in funzioni di madre, e

Fig. 612. — J. Stallaert. Didone morente. (*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

la mondana che allatta il proprio figlio (fig. 610). Ma le sue predilezioni lo riportano all'eterno femminino, « alle Sfingi parigine », com'esso intitola una delle sue tele maggiori. Ed interpreta tutto quel lusso e le sofferenze segrete che questo dissimula (fig. 611) con un'opulenza di colorito, un'ampiezza di fattura, una prodigalità di tinte, di luci e di sfumature che fanno di questo transfuga, un pittore fiammingo assai più autentico degli autori delle ingombranti scene patriottiche della generazione precedente.

Fig. 613. — Enrico Leys. Margherita di Parma consegna ai magistrati le chiavi della città d'Anversa. (*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

Verso il 1850, la scuola accademica era già sul declinare, ma essa contò sino ai nostri giorni dei rappresentanti, fra i quali si possono citare Giuseppe Stallaert (1825-1903) (fig. 612) ed Eugenio Smits (1826).

In tempo apparve un artista di genio per impedire che la « Grande Arte » degenerasse in mediocri ripetizioni. Enrico Leys (Anversa, 1815-1869) seguì dapprima le traccie del suo maestro Ferdinando De Braekeleer, ma la sua seconda maniera (1845-1853) rivela un artista impressionato dalla luminosità sfolgorante, dai toni meravigliosi del Rembrandt e dei piccoli maestri olandesi: esso arriva e rialza la sua paletta e spande sulle sue tele una luce ardente, come nel suo *Ristabilimento del Culto cattolico nel XVI secolo* (1845) del Museo di Bruxelles. Il Leys si era sempre sentito attratto dai fatti importanti della storia nazionale e sopratutto dagli

Fig. 614. — E. Leys. — Van Spangen proclamato capo della milizia. (*Palazzo Comunale d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

Fig. 615. — E. Leys. — L'uccellatore.
(*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

avvenimenti del XVI secolo. Egli cominciò a trattarli nello stile romantico dei suoi predecessori immediati, ma in seguito adottò tutt'altra maniera. Dopo aver studiato a fondo i maestri tedeschi del secolo XVI, il Leys modificò un'ultima volta il suo stile. Divenne più calmo di temperamento e di tono, il suo colorito fu più levigato, più riposata la sua luce. Esso sprigionò in un'infinita varietà di esseri e di cose la poesia, scrutò i suoi personaggi nei loro minimi tratti, mettendoli nell'ambiente del loro tempo, fra le mura dalle pietre sconnesse, sui pavimenti consumati dal passaggio delle generazioni. Esso ritrova la coscienza dei primitivi, e i toni franchi e piacevoli del vecchio Breughel. In questo periodo, in questa maniera, al declinare della sua vita decorò d'affreschi le pareti della sua stanza da pranzo e quelle della sala d'onore del Municipio d'Anversa. Queste ultime composizioni, che eseguì pure ad olio e in formato ridotto (Museo di Bruxelles), sono veri capolavori; esse illustrano le franchigie e i privilegi di cui godeva un tempo la sua città natale. Di un rilievo più luminoso e trionfale sulla tela, d'una maestosità più calma e raccolta sulle mura, nei loro due aspetti queste composizioni sono creazioni monumentali di un grande maestro della pittura (fig. 613, 614, 615).

Fig. 616. — Giuseppe Lies.
Il nemico si avvicina.
(*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

Il Leys formò alcuni allievi, dei quali il primo fu Giuseppe Lies (Anversa, 1821-1865), che lavorò con lui, ma che differisce notevolmente dal maestro. Era uno spirito filosofico molto colto, le cui concezioni e imitazioni si riflettono

di frequente nelle sue opere (fig. 616). Per il suo stile e la sua maniera, Enrico De Braekeleer (Anversa, 1840-1888), allievo del Leys, si avvicina assai più al maestro. In lui non filosofia nè erudizione, esso non è che pittore, ma un pittore eccellente, atto a rendere tutto ciò che vede, senza distinguere nella realtà motivi nobili o volgari, scoprendo effetti prodigiosi ove altri non avrebbe veduto nulla d'interessante. Così il suo *Caffè* (fig.617) del Museo di Anversa, è l'interno più prosaico, con muri ordinari e mobilio comune, ed ecco che quest'artista ne ricava un'opera graziosa. I raggi del sole vengono ad armonizzare, ad animare i colori smorti, e danno un'adorabile patina ad ogni cosa. Il De Braekeleer dipinse l'operaio al lavoro (fig. 618), il vecchio nella sua vecchia stanza, ed anche questa stanza vuota, solo per amore del cuoio impresso di cui è tappezzata o per l'ammirazione degli utensili che adornano la tavola, o semplicemente, ad esempio di Pietro de Hooch, perchè il sole vi esercita la sua magìa.

Fig. 617. — E. De Braekeleer. — Caffè.
(*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

Tutta una falange di giovani artisti, senza aver avuto il Leys per maestro, camminarono sulle sue traccie cercando in coscienziose ricostruzioni storiche la occasione di piazzare personaggi di carattere, di drappeggiare e spiegazzare stoffe preziose, di far rilucere pittoreschi accessorii, ma hanno un bel riportarsi al Leys, essi procedono assai più dal Gallait e dal De Keiser, dei quali

Fig. 618. — E. De Braekeleer.
Lo stampatore.
(*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

Fig. 619. — G. De Vriendt. — Il canto di Natale.
(*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

era più facile assimilarsi l'aria timida e festosa. Questi pittori possiedono tutti una grande abilità di mano ed uno spirito colto, essi raccontano con gusto ed eleganza, non senza naturalezza, ma non hanno la potenza creatrice del loro illustre predecessore. Fra di loro si notano : Ferdinando Pauwels (Anversa 1830-Dresda 1904), Pietro Van der Ouderaa (Anversa, 1841), Giuliano De Vriendt (Gand, 1842) e Alberto De Vriendt, fratelli in arte come per sangue ; Carlo Ooms (1845-1900), Guglielmo Geets (Malines, 1834), Pietro Verhaert (Anversa, 1852-1907) Gustavo Van Aise (Gand 1854-Bruxelles 1902).

Parecchi artisti della scuola d'Anversa visitarono la Palestina e riportarono da quel viaggio studi che loro permisero di rappresentare episodi del Vangelo, con tipi e costumi, sotto un cielo e in un insieme veramente orientali. Così fecero i fratelli De Vriendt, Van der Ouderaa e Ooms (fig. 619, 620, 621, 622). Un altro maestro anversese di gran valore, Carlo Verlat (Anversa, 1825-1890), andò a stabilirsi in Pale-

Fig 620. — Alberto De Vriendt.
La scomunica di Bouchard d'Avesnes.
(*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

stina e vi restò due anni. Egli dipinse scene tolte dalla Storia Sacra: *Vox Populi* (Il trionfo di Barabba) e *Vox Dei* (Il trionfo del Cristo) (fig. 624) ed anche quadri della vita quotidiana di laggiù. Nei suoi racconti del Nuovo Testamento, come nelle sue vedute di vita moderna, mostra gli uomini come li ha visti e nell'insieme stesso nel quale li aveva avvicinati. Come tutti i pittori di storia precedenti, il Verlat non si limitò ad un solo genere, ma la sua produzione fu più abbondante e variata della loro: fece quadri della vita comune, ritratti, infine quanto si poteva desiderare da lui, e soprattutto degli animali. *La difesa della mandra* (fig. 625) (1878) del Museo di Anversa è il suo capolavoro. Il furore col quale il bufalo schiaccia il leone sotto di sè e gli sforzi disperati del carnivoro per liberarsi sono impressionanti di grandezza e potenza.

Fig. 621. — Pietro Van der Ouderaa. Il ritorno delle Sante Donne. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

In tutto ciò che veniva da Anversa si manifestava l'attaccamento al glorioso passato di quella città. Dopo il 1830, Bruxelles disputò il primo posto al focolare principale dell'arte fiamminga. In comunicazione più diretta con Parigi, l'influsso dell'arte francese vi era più manifesto e gli spiriti vi si mostravano più impressionabili e più vivaci. Uno dei primi che spiegò queste disposizioni fu Giovanni Portaels (Vilvorde 1818-Bruxelles 1895.) I suoi frequenti viaggi e soggiorni all'estero ne fecero un pittore cosmopolita, sensibile alle curiosità esoti-

Fig. 622. — C. Ooms. — La lettura proibita. (*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

FIG. 623. — CLUYSENAER. ENRICO IV A CANOSSA. (*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Lévy*).

che è attratto dalle grazie femminili, ma colorista scuro e banale, come risulta dal suo *Palco al teatro di Budapest* (fig. 626).

Ci resta a parlare della giovane scuola, ma è impossibile dare fin d'ora un giudizio d'insieme sulle sue tendenze, poichè ciò che la distingue è precisamente l'assenza di un programma comune. Ogni artista, a cominciare dagli allievi del Portaels, seguì la sua propria via, e vi sono tante diverse direzioni quanti artisti di valore. Il loro maestro contribuì così a sviluppare quell'individualismo moderno che ha il vantaggio di favorire l'originalità e l'inconveniente di tendere verso l'anarchia. Il tempo porterà la ponderazione e la calma necessarie per permetterci di fissare il carattere generale dell'arte contemporanea? Può essere. Per il momento, il principio generalmente adottato è di non seguire nessuno e di mettere in pittura più imagini di realtà che non sogni e pensieri.

FIG. 624. — CARLO VERLAT. VOX DEI. (*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

Fra coloro che si trovarono alla testa delle giovani generazioni, troviamo Alfredo Cluysenaer (Bruxelles, 1837-1902), un artista di temperamento e di alte vedute, che offre alla storia un'effettiva maestà nel suo *Imperatore Enrico IV a Canossa* (fig. 623) del Museo di Bruxelles (1878). Emilio Wauters (Bruxelles, 1846) è pure un bell'artista. Esso si distingue per la generosità delle sue invenzioni e per un'impressionante interpretazione della vita, come è il

caso nella *Follìa di Ugo Van der Goes* (fig.627), del Museo di Bruxelles (1872), che rimane un capolavoro della scuola belga moderna. Egli si è mostrato disegnatore perfetto negli schizzi riportati dall'Oriente, ed è uno dei ritrattisti più celebri di Europa, unendo doti di osservazione profonda ad una fattura magistrale. I ritrattisti del resto abbondano in questi tempi. Abbiamo già nominato il Navez, il Gallait, Nicasio de Keyser, Giovanni Van Beers, i cui ritratti sono lavorati come gioielli; vi aggiungiamo Carlo Ooms, allievo del De Keyser, il conte Giacomo de Lalaing (fig. 628), che nel *Cacciatore Preistorico* (Museo di Bruxelles) si impose pure come pittore di figure eroiche e d'animali giganteschi, pieni di grandiosità selvaggia. Il più ammirevole fu Liévin de Winne (Gand 1821-Bruxelles 1880). Nei suoi principali lavori esso è il degno discendente, diremmo anzi l'erede diretto dei celebri maestri belgi del XVII secolo, pur non imitandoli

FIG. 625 — VERLAT.
LA DIFESA DELLA MANDRA.
(*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

FIG. 626. — PORTAELS. — UN PALCO AL TEATRO DI BUDAPEST.
(*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

FIG. 627. — EMILIO WAUTERS.
LA FOLLÌA DI UGO VAN DER GOES.
(*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

Fig. 628.
Giacomo de Lalaing.
Ritratto di sacerdote.

in nulla. La sua nobile semplicità, la sua fattura morbida e copiosa, di perfetta correttezza, e quel tocco di rara eleganza che si osserva, per esempio, nel ritratto di Leopoldo I al Museo di Bruxelles, segnano l'opera sua del suggello d'una impeccabile maturità (fig. 629).

I pittori della vita quotidiana, più numerosi ancora, sono spesso rappresentati nel modo più onorifico nei Musei belgi. Sono Alessandro Marckelbach (Anversa 1824-Bruxelles 1906), cui gli usi degli antichi retori belgi inspirarono un gruppo che ricorda un analogo quadro di Giovanni Steen; Andrea Hennebicq (Tournai 1836-Bruxelles 1904), che riportò dalla campagna romana un ricordo la cui grandiosa semplicità fa forse di quest'opera la migliore che sia stata inspirata ad artisti belgi dalle contrade transalpine (fig. 630); Carlo Hermans (Bruxelles, 1839), che presta all'aneddoto l'importanza di gran pittura nella celebre sua tela *All'Alba* del Museo di Bruxelles (figura 631).

Fra i pittori che si preoccuparono soprattutto ed esclusivamente di dipingere, si impongono Luigi Dubois (Bruxelles, 1830-1881), che trattava la natura morta o la natura vivissima, gli animali, il ritratto, il paesaggio, tutto con lo stesso impasto robusto, ed Edoardo Agneessens (Bruxelles, 1842-1885), che era solido di fattura quanto il Dubois e dipinse fra l'altro dei ritratti con colorito trionfale.

Durante i primi cinquant'anni che seguirono il risveglio della scuola fiamminga, la pittura religiosa fu un po' sacrificata. Dobbiamo peraltro segnalare il tentativo del Guffens (Hasselt

Fig. 629.
Lievin de Winne.
Ritratto di Leopoldo I.
(*Museo di Bruxelles*).
(*Fot. Hermans*).

1823-Bruxelles 1901) e dello Sweerts (Anversa 1820-Praga 1879) per introdurre in Belgio la pittura murale che la scuola nazzarena aveva rimesso in onore presso i Tedeschi. I loro lavori sono composizioni di merito, ma quadri senza vita. Ciò nonostante, la pittura murale riapparve in Belgio grazie alla loro iniziativa. Lo Stato e le città l'incoraggiarono secondo le proprie risorse. Vittorio Lagye fu incaricato d'ornare la sala dei matrimoni nel Municipio d'Anversa; il De Keyser il vestibolo del Museo; Carlo Ooms e Pietro Van der Ouderaa il Palazzo di Giustizia; Ferdinando Pauwels e il Delbeke (Poperinghe 1828-Bruxelles 1891) i mercati d'Ypres; i fratelli De Vriendt la sala delle feste nel Municipio di Bruges. Ad Anversa, per iniziativa di Francesco Van Kuyck, scabino delle Belle Arti, Edgardo Farasyn (Anversa, 1858), Pietro Verhaert (Anversa, 1852-1908), il De Jans (Saint-André-lez-Bruges, 1855), Carlo Boom (Hoogstraten, 1858), l'Houben (Anversa, 1858), furono incaricati della decorazione del Municipio; Carlo Mertens (Anversa, 1865) ebbe l'ordinazione del soffitto della gran sala dell'Opera fiamminga e molte scuole furono decorate da giovani artisti.

FIG. 630. — HENNEBICQ.
I LAVORATORI NELLA CAMPAGNA ROMANA.
(*Museo Moderno di Bruxelles*). (*Fot. Lévy*).

FIG. 631. — C. HERMANS. — ALL'ALBA.
(*Museo Moderno di Bruxelles*).
(*Fot. Hermans*).

Due dei rami primitivi dell'arte nazionale belga portarono frutti più saporiti e di maggior importanza. Citammo già l'animalista Carlo Verlat. Dopo il 1830, Eugenio Verboeckhoven (Warneton 1799-Bruxelles 1881) dipinse fiere, uccelli e mandre in campagna (fig.632) e

Fig. 632. — Eugenio Verboeckhoven. Ricordo della campagna romana. (*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

ovili fiamminghi, con una precisione e una fermezza che ricordano il Navez e dànno ai suoi animali un'aria accademica. Luigi Robbe (Courtrai 1806-Bruxelles 1887) (fig. 633) adottò in gran parte la maniera leccata e trita del Verboeckhoven, ma rende molto graziosamente i giuochi delle luci ed ha tocco assai largo. Alfredo Verwée (Bruxelles, 1838-1895) è più essenzialmente pittore di bestiame dei suoi predecessori (fig. 634) e fu artista di ben maggiore significato. Esso è innamorato del bel paese di Fiandra, dei suoi grassi pascoli dall'erba lussureggiante, e specialmente e soprattutto delle sue vacche maestose, dei potenti tori dal pelame rilucente. La sua pittura è larga e morbida, la luce giuoca sulla molle grassezza e sul pelo fremente.

Giuseppe Stevens (Bruxelles, 1819-1892) dipinge i cani (fig. 635) e i loro amici con pennello uguale e liscio, in un colorito squisito nel quale le tinte e le luci si confondono, dove i riflessi della luce vengono a smorzarsi e a spegnersi. E questa pittura magistrale dà alle volte come una vita tragica a quelle bestiole. Certo esse si rassegnano alla loro sorte, ma quanto è triste e pietoso il loro destino in confronto a quello dei ruminanti del Verwée. Giovanni Stobbaerts (Anversa, 1838) (figura 636), dipingendo le vacche, dette loro una pelle sudicia di grasso e di fango nel chiaroscuro delle stalle dalle lettiere fumose e ricavò

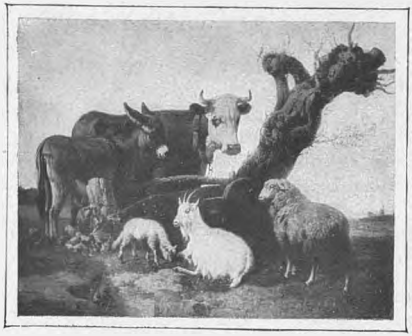


Fig. 633. — Luigi Robbe. Animali. (*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

toni preziosi dalla luce agonizzante in un'atmosfera di sudiciume.

In Belgio, come ovunque, la nostra epoca fu l'età d'oro del paesaggio. Salvo qualche maestro, come il vecchio Breughel e il Rubens, il paesaggio non era stato praticato da artisti superiori. Al principio del XIX secolo nacque e si sviluppò in Francia e in Inghilterra quel paesaggio che si rivolgeva tanto al nostro cuore quanto ai nostri occhi, un genere di pittura che interpreta l'impressione prodotta dagli aspetti della natura. D'ora innanzi ci sarà detta l'anima del paesaggio. Prima d'enumerare i paesisti fiamminghi più notevoli, ricordiamo i due più celebri pittori belgi di marine: il Clays (Bruges 1819-Bruxelles 1899), che si distingue per il movimento tempestoso delle onde e il tono caldo dei cieli, e Luigi Artan (L'Aja 1837-Nieuport 1896), che riproduce magistralmente la poesia dell'Oceano.

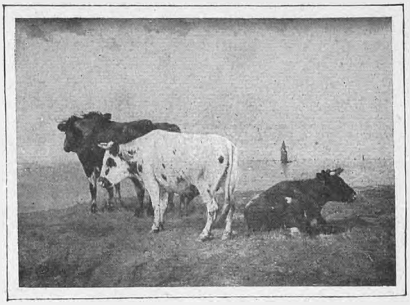


FIG. 634. — ALFREDO VERWÉE.
ANIMALI SULLA RIVA DEL FIUME.
(*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

Il Fourmois (Presles 1814-Bruxelles 1871) apre la lunga serie dei veri paesisti. Egli dipinse da ammiratore dell'Hobbema, ma più ancora da ammiratore ed osservatore fervente della natura, con colorito robusto ed una predilezione per i paesaggi ornati riccamente e gli effetti radiosi di luce. Francesco Lamorinière (Anversa, 1828-1911) fu l'interprete più scrupoloso dell'aspetto esteriore della natura; si direbbe un occhio lucido a servizio d'un'anima ardente, minu-

FIG. 635. — GIUSEPPE STEVENS.
MERCATO DI CANI A PARIGI.
(*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

Fig. 636. — G. Stobbaerts.
Animali che escono dalla stalla.
(*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

zioso sino alle minime particelle della scorza e dei rami di un albero, a servizio di un poeta che si entusiasma o si commuove agli spettacoli ridenti o malinconici che gli offre la sua brughiera preferita (figura 638). Edmondo De Schampheleer (Bruxelles, 1824-1899) si abbandona alla gioia che esala dalla campagna (fig. 639); Alfredo De Knyff (Bruges 1819-Parigi 1886), di fattura più sobria, predilige le vaste distese e la pianura infinita figura 640). Meno sobri e meno semplici d'impressione, come pure di esecuzione, sono Giuseppe Coosemans (Bruxelles, 1828-1904) e Maria Collart (Bruxelles, 1852). Essi dipingono la natura dei tempi caldi, vagamente tempestosi, che offrono effetti di luce vellutati. Un pittore di razza, morto prematuramente, fu Ippolito Boulenger (Tournai 1837-Bruxelles 1874) (fig. 641). Un fascino tutto speciale si sprigiona dalle sue opere, sempre assolate, sempre splendenti, sia che, come nella *Veduta di Dinant*, rizzi l'alta montagna come un blocco di granito in riva ad un fiume d'argento fuso e sparga case e praterie come tanti rubini e smeraldi lungo le sponde, sia che dardeggi i raggi d'oro del sole fra le nuvole e gli alberi smunti chini al suolo.

In Anversa si sviluppò una scuola di pittori votati ai toni chiari, inaugurata da Giacomo Rosseels (1828) e che contò fra gli altri aderenti Florent Crabeels (1835-1896), Isidoro Meyers (1836), Adriano Heymans (1839), il quale sopra tutti si impose. Dovremmo ancora soffermarci a più di un paesista di merito, ma essi sono

Fig. 637. — Clays. — La costa d'Ostenda.
(*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

legione. Limitiamoci a citare Enrico Van der Hecht (Bruxelles, 1841-1891), Alfonso Asselberghs (Bruxelles, 1839), e il più giovane e uno dei più forti fra essi, Vittorio Gilsoul (Bruxelles, 1867).

Fig. 638. — Lamorinière.
Stagno a Putte.
(*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

Altri pittori inscenano il paesaggio e il suo bestiame. Teodoro Verstraete (Gand 1851-Anversa 1907) è il cantore della vita agreste, quale egli l'aveva osservata in palude, in brughiera e sugli altipiani; era stato a contatto con gli umili e ne era edotto degli usi, aveva partecipato alle loro pene e alle loro gioie e sapeva comunicarle con la sua arte ingenua e di una emozione contagiosa (fig. 642). Emilio Claus (Vive-Saint-Eloi, 1849) non ci racconta nè il contadino esaurito e grossolano, nè l'arida brughiera, ma piuttosto gli incanti della luce nella campagna di Fiandra bagnata dal Lys, dalle verdi sponde ove le mucche dal pelame chiazzato pascolano l'erba umida delle praterie o si immergono nella corrente del fiume (fig. 646). Di volta in volta egli ha limitato il proprio colore e velata la luce, ma ha un bel sminuzzare i raggi in goccie, la luminosità dei suoi quadri ne forma nondimeno calde ondate di sole. Francesco Courtens (Termonde, 1854) è per eccellenza il pittore delle boscaglie lussureggianti e degli effetti di sole (figura 645). Egli intitola uno dei suoi quadri *la Pioggia d'oro*, pensando alla caduta delle foglie ingiallite dall'autunno, ma esso meritava piuttosto d'essere chiamato così per i raggi del sole filtranti a traverso la fitta vegetazione della radura. Egli ci presenta pure dei contadini lungo un sentiero all'uscita della chiesa (fig. 644), uno dei suoi primi ca-

Fig. 639. — E. De Schampheleer.
Il vecchio Reno, presso Gouda.
(*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

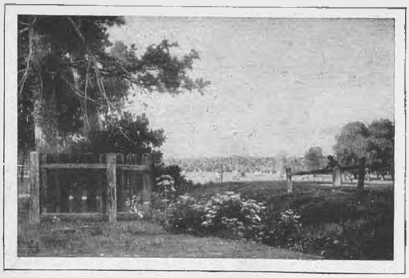


Fig. 640. — De Knyff. — Barriera nera. (*Liegi, Museo di Belle Arti*). (*Fot. Lévy*).

polavori, ed interpreta svariati soggetti, sempre pittoreschi, con la stessa virtuosità e lo stesso lirismo. Accanto a lui prendono posto Hendrik Luyten (Ruremonde, 1859), evocatore di operai in rivolta o nel tranquillo ambiente famigliare (figura 643); Francesco Van Leemputten (Werchter, 1850), che ha studiato i contadini all'ombra del proprio campanile o al ritorno dal lavoro, e ci ha detto in una pittura amabile e chiara la semplicità dei loro usi e il pittoresco dei loro costumi (fig. 647).

Il realismo del Courbet trovò in Fiandra alcuni aderenti. Il più notevole fu Carlo De Groux (Commines 1825-Bruxelles 1870), che malgrado somigliasse al gran maestro francese ebbe uno stile e una visione personale e fu un creatore in tutta l'estensione del termine. Egli trasse i suoi soggetti dalla vita degli umili, riproducendo l'angoscia e le sofferenze dei miserabili, la rassegnazione dei piccoli, con accenti veramente patetici. La sua paletta trova i toni appropriati ai loro stracci e presta loro non so quale impressionante prestigio cui si aggiunge una distribuzione di luce fatta apposta per accentuarne l'emozione (fig. 648).

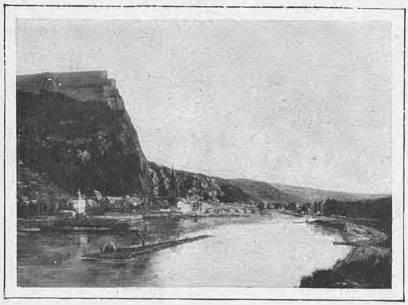


Fig. 641. — Boulenger. Veduta di Dinant. (*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

Un altro grande realista, Alessandro Struys (L'Aja, 1862), sembra il commensale del focolare dei poveri, oppressi dalle preoccupazioni e dalle privazioni, miseramente arieggiati e illuminati. La scarsa luce sfiora le figure sofferenti e il povero mobiglio, o, se il sole penetra più francamente dalla porta o dalla finestra della stamberga, tutta quella bruttezza è tra-

sformata in un focolare dai colori radiosi e vibranti (fig. 649). Leone Frédéric (Bruxelles, 1856) è anch'esso un interprete della povera gente, ma anch'esso si studia di ricavare un po' di poesia e di pittoresco dal contadino avvinto alla gleba, dal tessitore legato al suo telaio e dai bimbi che vagano sui marciapiedi delle

FIG. 642. — J. TEOD. VERSTRAETE.
LA VISITA ALLA CASA DEL DOLORE.
(*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

FIG. 643. — LUYTEN. — SOGNI.
(*Museo di Liegi*). (*Fot. Lévy*).

grandi città. Alla comparsa delle prime sue opere, pubblico e critici si sgomentarono; quell'intrusione di povera gente li disturbava nelle loro idee abituali; oggi si rende omaggio all'intimo senso di verità del pittore e si ammira la sua paletta così personale, i suoi toni così nuovi, a volte un po' agri. I suoi *Mercanti di gesso* (fig. 650) partecipano all'epopea popolare, nobili di colore e grandiosi di forma. Eugenio Laermans (Bruxelles, 1864) scruta forse più profondamente la miseria e le afflizioni umane. I suoi modelli sono invariabilmente esseri sinistri e sconosciuti, sformati e curvi dalla fatica, ch'egli fa trascinare per le vie maestre, ta

FIG. 644. — FRANCESCO COURTENS.
RITORNO DALLA CHIESA.
(*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

Fig. 645. — Francesco Courtens. Raggi di Sole. (*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

gliandoli in larghe e vistose macchie di colore, come Pietro Breughel faceva per i suoi ciechi. Prima di scolpire gli operai del « Paese Nero », Costantino Meunier aveva cominciato col dipingerli in colori oscuri. Gand vide prodursi in questi ultimi anni un gruppo di pittori originali che seppero mostrarci le case e i canali con la loro popolazione locale: le catapecchie, i *quais*, le acque, i canali, gli esseri, tutto dà un'impressione di rovina, di vecchiaia, di miseria e di ristagno, ma ornata e trasformata dalla magìa dell'arte. Alla testa di questo gruppo stanno Alberto Baertsoen (1866), poi Giorgio Buysse (1864) e Ferdinando Willaert (1861).

In contro a questi pittori dell'umanità sofferente e in rovina, ecco adesso i pittori dell'aria aperta, della luce, della salute e dell'allegria, quali Giovanni Verhas (Termonde 1834-Bruxelles 1896) che ama dipingere i bambini che giuocano sulla piazza o che sfilano con civettuola importanza innanzi al palazzo di Bruxelles, nel corteo delle scuole, composizione bianca, dove la mussolina, i veli e i nastri delle bambine rialzano la freschezza delle carnagioni, la gioia dei sorrisi sotto la luce radiosa del sole.

Completamente da parte, isolato nel suo ritiro raccolto, lontano dalle contingenze di questo mondo, ci appare Fernando Khnopff (Grimbergen, 1858) con le sue imagini di una purezza eterea, immerse in un'estasi soprannaturale, col cuore chiuso ad ogni sentimento terrestre (fig. 651).

Fig. 646. — Emilio Claus. Il vecchio giardiniere. (*Liegi, Museo di Belle Arti*). (*Fot. Lévy*).

Saverio Mellery (Bruxelles, 1845) lo aveva preceduto in quel mondo trascendentale prima di tornare alle formule accademiche, alle allegorie ideali in grigio e azzurro (fig. 652). E fra questi innovatori, questi irrequieti, si debbono mettere i rivoluzionarii dalle tecniche a volte sconcertanti: i *plein-aéristes*, i *luministi*, i *puntinisti* e gli *impressionisti*; coloro che si sono isolati in maniere speciali, Giacobbe Smits (Rotterdam, 1856), che applica il colore in masse fitte ed unite; Théo Van Rysselberghe (Gand, 1862), che sminuzza il colore all'infinito; Giacomo Ensor (Ostenda, 1860), che sovrappone e mescola macchie piene e colori sottili; il Leempoels (Bruxelles, 1867), che liscia il colore e lo anima come smalto. Col rinnovamento generale dell'arte dopo il 1830, l'incisione che nel XVIII secolo aveva passato un'epopea di letargo, si svegliò. Non rinacque di moto proprio, fu insegnata ed appresa in iscuola ed i suoi professori ne furono i principali artisti e di Francia le venne l'impulso salutare. Il De Meulemeester (Bruges 1771-Parigi 1830) aveva studiato a Parigi e a Roma, dove si era preso di una bella e quasi esclusiva passione per le loggie di Raffaello che cominciò ma non terminò di riprodurre. Chiamato ad insegnare un corso di incisione all'Accademia d'Anversa, ebbe parecchi allievi di merito, il principale dei quali fu Erin Corr (Bruxelles 1803-Anversa 1862) che succedette al De Meulemeester e si prese il nobile incarico

Fig. 647. — Francesco Van Leemputten.
Il mercato.
(*Berlino, Collezione particolare*).
(*Fot. Bruckmann*).

Fig. 648. — Carlo De Groux.
Il cancello del caffè.
(*Museo d'Anversa*). (*Fot. Hermans*).

Fig. 649. — Struys. — Disperazione.
(*Museo di Gand*). (*Fot. Lévy*).

di interpretare i due capolavori del Rubens, l'*Erezione* e la *Discesa dalla Croce* terminate poi dai suoi allievi G. B. Michiels e Franck. G. B. Michiels succedette ad Erin Corr come professore e produsse un gran numero di lavori dei quali *il Cieco* dal Dyckmans è il principale: un capolavoro di finezza e di colore (fig. 653). Gustavo Biot (Bruxelles 1833-Anversa) prese il posto del Michiels e fu un lavoratore ancora più accurato del suo predecessore, mai stanco di perfezionare i suoi lavori (fig. 654). Francesco Lauwers (Anversa, 1854) seguì il Biot ed occupa ancora attualmente con onore il suo posto.

A Bruxelles nel 1836 fu nominato professore Luigi Calamatta e vi restò fino alla sua morte (1892), dopo la quale il corso fu soppresso. Egli lavorò con mano leggera, eseguendo incisioni a bulino, stampe e litografie e lasciando allievi di buona reputazione: G. B. Meunier (Bruxelles, 1821), Gius. Franck (Bruxelles, 1825-1883), Demannez (1826), Biot. Tutti questi incisori sono artisti rispettosi della forma, che lavorarono con correzione e nettezza.

Fig. 650. — Leone Frédéric.
I mercanti di gesso.
(*Museo di Bruxelles*). (*Fot. Hermans*).

Gli ultimi diventano più liberi, più moderni: Francesco Lauwers, che tratta l'arte antica e moderna; il Lenain, che più specialmente si applica all'interpretazione del Rubens; il Danse, bulinista fecondo (Bruxelles, 1829), professore all'Accademia di Mons; il Vekemans, incisore di stile eccellente. Poi l'arte, fiorita per un certo tempo, declina col procedere dei mezzi meccanici.

Fra i pittori, parecchi produssero acqueforti di grande valore: Leys, Verlat, Verhaert, Guglielmo Linnig, Enrico de Braekeleer, Francesco Van Kuyck, Alfredo Elsen, Guglielmo Geets.

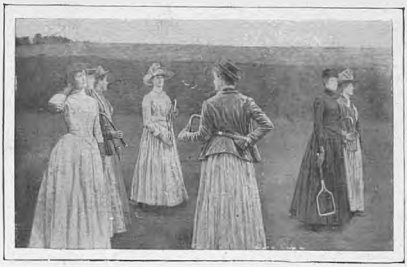


Fig. 651. — Fernando Khnopff
Ricordanze.
(*Museo di Bruxelles*).

Un ramo dell'arte della incisione, che il XIX secolo ha veduto nascere ed innalzarsi a notevole altezza, è la litografia. Nel 1817, Carlo Senefelder, il fratello dell'inventore, si era stabilito a Bruxelles e vi aveva aperto un corso della nuova arte. Lo slancio che questa prese fu realmente sorprendente. Già nel 1816 un pittore di Gand, Odevaere, aveva disegnato il proprio ritratto: un vero capolavoro. Nel 1819, Matteo Van Brée, pittore d'Anversa, cominciò a pubblicare una serie di cento tavole di esercizi di disegno. Il Wappers, poco dopo, pubblicò la riproduzione del suo premio di Roma, *Coriolano*. Tutti costoro, che acquistarono reputazione nella pittura, si applicarono con predilezione a tradurre le loro impressioni nel bel disegno nero dalle linee così molli, dalle sfumature così variate. Il Madou, piacevole narratore, fornì diversi album di svariati soggetti: vedute di paese, scene della vita dei po-

Fig. 652.
Saverio Mellery.
Allegoria.
(*Museo di Bruxelles*).

Fig. 653. — G. B. Michiels.
Il cieco, dal Dyckmans.

Fig. 654. — Gustavo Biot.
La Maddalena
da Q. Matsys.
(*Fot. Sardon*).

poli, composizioni tolte da artisti diversi. Il Verboeckhoven disegnò animali; il Fourmois, pagine della ricca natura ch'esso venerava. Il Gallait fu uno dei primi a fissare i tratti dei suoi amici in matita; il Lauters intraprese la riproduzione dell'opera del Rubens. Il Simonis si fece una grande reputazione riproducendo i monumenti d'Europa. Ghemar, Baugniet, Schubert, Legrand, Stroobant si distinsero come ritrattisti. Ahimè! quest'arte preziosa non ebbe vita molto lunga: nel corso di mezzo secolo nacque e morì sotto la concorrenza della fotografia.

Fra i disegnatori-incisori del Belgio si fece senza dubbio la reputazione più vasta e clamorosa, Feliciano Rops (Namur, 1833-Parigi 1897), che passò in Francia una parte della vita. Egli cominciò la sua carriera come litografo, ma la continuò come disegnatore ed acquafortista, e fu il satirico più mordace che l'arte abbia conosciuto, flagellatore della donna come essere immondo e satanico, rivelatore senza vergogna delle sue turpitudini morali e delle sue nudità fisiche (fig. 655). Come altri Belgi, fu l'inscenatore per eccellenza del parigianismo più moderno, e si compiacque nel dipingere la lubricità, pur staffilandola colla sua frusta più crudele. Nè combattè solo questo vizio, ma fu spietato anche per eccessi di altro genere. Però tracciò pure alle volte con bonarietà motivi di usi semplici e donne senza macchie (figura 656). La sua fattura è di natura diversa, quando di una leggerezza fluida, quando di una forza oscura, ma sempre piena di movimento e di vita.

Fig. 655. — Feliciano Rops.
La bevitrice d'assenzio.

Il Rops non fu il solo che incise i propri disegni; molti artisti di talento disegnarono ed eseguirono illustrazioni per libri: Armando Rassenfosse, allievo del Rops, che praticò tutti i processi: la litografia, l'acquaforte, l'incisione a colore e la vernice molle; Amedeo Lynen, Carlo Doudelet, Edoardo Van Offel.

Fig. 656. — Feliciano Rops.
Lo scandalo.

Abbiamo svolto l'ultimo foglio del quadro secolare dell'arte della Fiandra, felici di aver potuto provare che quest'ultima epoca non è meno brillante delle più belle dei secoli precedenti, e che questo paese ha potuto, non appena la sorte gli è divenuta favorevole, rialzarsi gloriosamente da una decadenza che aveva steso le sue ombre sopra un troppo lungo spazio di tempo. Piccolo paese, rinserrato fra potenti nazioni, esso ha saputo conservare la propria originalità. Subì evidentemente, durante gli ultimi cento anni, in vario modo l'influsso della sua grande vicina del Sud, ma seppe sottrarsi a quella pressione e riconquistare la propria indipendenza. Nell'ultimo mezzo secolo, ogni artista di valore fu un creatore indipendente ed il Belgio può non soltanto esser fiero del suo passato, ma aver piena fiducia nell'avvenire.

BIBLIOGRAFIA. — M.-L. Alvin, *Léonard Jehotte* (*Annuaire de l'Académie royale*, 1862); *E. Verbroeckhoven* (*Annuaire de l'Académie royale*, 1883); *Fr. J. Navez*, Bruxelles, 1876. — Eloi Bartholyns, *Guill. Geefs*, Bruxelles, 1910. — Henri Beyaert, *Travaux d'Architecture*, Bruxelles, 1868-1892. — G. Bordiaux, *Alph. Balat* (*Annuiare de l'Académie royale*, 1903). — Eug. Boerman, *Célébrités Nationales de Belgique*, Anversa, 1894. — Jules Brunfaut, *Henri Beyaert* (*Annuaire de l'Académie royale*, 1908). — W. Bubeck, *Die neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Architecture in Belgien* (*Zeitschrift für bildende Kunst*, XII, 1877). — Buls, *L'Architecture belge* (*Patria Belgica*, III). — Castermans, *Parallèle des maisons de Bruxelles et des principales Villes de la Belgique construites depuis 1830* (Liegi Parigi, 1852-1867). — Eug. De Molder, *Trois Contemporains, Henri de Brackeleer, Constantin Meunier, Félicien Rops*; Id., *Constantin Meunier*, Bruxelles, 1910. — Pol. De Mont, *De Vlaamsche Schilders de XIX enw.*; Id., *Coppen en Busten* (Bruxelles, 1903): Id. *A.-J. Heymans*; Id., *Vlaamsche Schilders* (Vlaamsche Gids): Id., *Hendrik Luyten* (*Elsevier*, 1911); Id., *Die Graphischen Künste im heutigen Belgien* (*Die Graphischen Künste*) (Vienna, 1900-1901). — O. G. Destrée, *The Renaissance of Sculpture in Belgium*, Londra, 1906. — Edm. L. De They, *Les Artistes belges contemporains*. — G. J. Dodd, *Histoire de la Sculpture* (*Patria Belgica*, III, 643, Bruxelles, 1875). — Bruno Essling, *La Sculpture belge contemporaine*, Berlino, 1903. — Ed. Fétis. *Henri Leys* (*Annuaire de*

l'Académie royale, 1872). — LOD. GERRITS, *Levensbeschryving van M. Van Brée*, Anversa, 1852. — A. VAN HASSELT, *Notice sur T. F. Suys* (*Annuaire de l'Académie royale*, 1861). — EGON HESSBAG, *La Sculpture belge contemporaine*, Berlino, 1903. — HENRI HYMANS, *Die belgische Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, Lipsia, 1906 ; Id., *Die vervielfältigende Kunst in Belgien* (Vienna) : *Den Kupferstich, Die Radierung, die Lithographie, der Holzschnitt* ; Id., *Alexandre Robert* (*Annuaire de l'Académie royale*, 1895) ; Id., *Ferd. De Braekeleer* (*Annuaire de l'Académie royale*, 1885). — EMILE LEFÈVRE, *Joseph Lies*, Anversa, 1883. — CAMILLE LEMONNIER, *Histoire des Beaux Arts en Belgique* (*Cinquante Ans de liberté*, t. III, Bruxelles, 1881) ; Id., *l'Ecole belge de Peinture*, Bruxelles, 1906 ; *Emile Claus*, Bruxelles, 1908 ; Id., *Jos. Stevens*. — CH.-EDM. MARCHAL, *Guill. Geefs* (*Ibid.*, 1886) ; Id., *L.-Eug. Simonis* (*Annuaire de l'Académie royale*, 1887) ; *Jos. Geefs* (*Ibid.*, 1888 ; Id., *Charles-Aug. Franken* (*Ibid.* 1900) ; Id., *Ed. God. Guffens* (*Ibid.*, 1892) ; Id., *Ant. Jos. Bourlard* (*Ibid.*, 1903) ; Id., *Joseph Schadde* (*Ibid.*, 1906) ; Id., *Jean-Jos. Jaquet* (*Ibid.*, 1910). — RICHARD MUTHER, *Die belgische Malerei*, Berlino, 1904. — HENN. RIEGEL, *Geschichte der Wandmalerei in Belgien seu 1856*, Berlino, 1882. — MAX ROOSES, *Levensschets van Michiel Karel Verlat* (*Annuaire de l'Académie royale de Belgique*, 1894) ; *Levensschets van Jos. Dyckmans* (*Ibid.*, 1908) ; Id., *Jos. Jac. Cucaju* (*Ibid.*, 1909). — DE LAUW. RYSSENS, *L'Architecture en Belgique*, Liegi, 1878. — LUCIEN SOLVAY, *Jean Alf. Cluysenaer* (*Annuaire de l'Académie royale de Belgique*, 1906) ; *Jean-Francois Portaels* (*Ibid.*, 1903) ; *Paul-Jean Clays* (*Ibid.*, 1906). — J. STALLAERT, *Théod. Jos. Canneel* (*Annuaire de l'Académie royale de Belgique*, 1894). — F. STAPPAERTS, *J.-B. Madou* (*Ibid.*, 1879). — FERNAND SYMONS, *La Sculpture belge contemporaine*, Berlino, 1903. — K. VAN DE WOESTYNE, *Emile Claus* (*Elsevier*, 1911).

INDICE ALFABETICO

A

Acquisgrana (Arazzi della Cattedrale), 141.
Adorno (Paola), 227.
Adriaensens (Alessandro), 273.
Aerschot (Cantoria della chiesa di), 34.
Aertsen (Pietro), soprannominato « Pietro il Lungo » (Lange Peer), 126 e seg.
Agneessens (Edoardo), 314.
Agostiniani (Chiesa degli), a Bruxelles, 197.
Aiguillon (Francesco), 197.
Aise (Gustavo Van), 310.
Aken (Girolamo Van). (Vedi *Bosch*).
Alba (Duca d'), 193.
Albani, 183.
Alberto e Isabella (Arciduchi), 185, 197, 254, 282.
Aldeneick (Convento), 10.
Alessandro (Storia d'), manoscritto del XIII sec., 36.
Alessandro Magno (I fatti e le gesta d'), manoscritto del XV sec., 53.
Aloat (Beffroi), 23 – Palazzo Comunale, 24.
Amsterdam: Palazzo Comunale, 202-203.
André (Signora), 121.
Antonissen (Enrico Gius.), 279.
Anversa: Nostra Signora, 19, 21, 25, 180 – Mercato della carne, 23 – Borsa, 25 – Palazzo comunale, 149 – Case dei tessitori e dei conciatori, 149, 199 – Casa del Rubens, 199 – Palazzo del Re, 201 – Banca Nazionale, 289.
Anversa (Lievin d'). (Vedi *Lathem*).
Arazzi (L'arte degli), 139, 191, 281 e seg.
Arcieri (Confraternita degli), a Louvain, 86.
Aremberg (Duca d'), 263.
Arnolfini (Giovanni), 75.
Artan (Luigi), 317.
Asselberghs (Alfonso), 319.
Aubert (David), di Hesdin, 52, 53.
Audenarde: Palazzo Civico, 25 – Porta interna nella sala degli Scabini, 155.
Audenarde (Roberto Van), 277.
Auderghem (Altare in legno), 32.
Averbode (*Bibbia* di), 14.
Avont (Pietro Van), 237.

B

Backere (Giovanni di), 150.
Baeckelmans (Luigi), 288.
Baerse di Termonde (Giacomo), 32, 66.
Baertsoen (Alberto), 322.
Balat (Alfonso), 280.
Balbi (Famiglia), 227.
Balen (Enrico Van), 223, 255.
Balten (Pietro), 137.
Baren (Giovanni Antonio Van den), 276.
Bastogne (Fonte battesimale di), 6.
Baugniet, 326.
Baurscheit (Architetto), 201.
Beaugrand (Guyot de), 150.
Beaune (Ospedale), 88.
Beaunepveu (Andrea), 47.
Beernaerts (Nicasio), 274.
Beers (Giovanni Van), 306, 313.
Beghinaggio di Malines (Chiesa del), 197, 249.
Bellechose (Enrico), 65.
Benning (Alessandro), 48, 55, 56, 60.
Benning (Simone), 60.
Benson (Ambrogio), 115, 116.
Berger (Giacomo), 205.
Bernini, 201, 203.
Berry (Duca di). (Vedi *Giovanni di Berry*).
Beschey (Baldassare), 278.
Beuckelaer (Gioachino di), 128.
Beurden (Alfonso Van), 300.
Beyaert (Enrico), 282, 290.
Binche (Arnoldo di), 17.
Biot (Gustavo), 324.
Bladelin (Pietro), 91.
Bles (Enrico), 124, 125, 133, 134, 174, 175, 177.
Bloem (Giovanni), 148.
Bloemen (Francesco Giovanni Van), 29.
Bloemen (Pietro Van), 259.
Blomme (Enrico), 289.
Blomme (Leone), 289.
Blondeel (Lancelotto), 150, 151, 162 e seg.
Bockhorst (Giovanni Van), 237-238.
Boel (Pietro), 274-281.
Boemia (Tomba della regina di, nella cattedrale di San Vito a Praga, 153.
Boeyermans (Teodoro), 239.
Bol (Giovanni), 174.

Bolswert (Boezio di), 280.
Bolswert (Schelto di), 280.
Bondolf (Giovanni Van). (Vedi *Giovanni di Bruges*).
Bonnecroy (Battista), 270.
Boom (Carlo), 315.
Borcht (Pietro Van der), 190.
Bordeaux (Cattedrale di), 248.
Borgerhout (Casa Comunale di), 289.
Borremans (Giovanni), 33.
Borremans (Passchier), 33.
Borromeo (Federico), arcivescovo di Milano, 254.
Bosch (Girolamo) o Girolamo Van Aken, 129, 130.
Bosche (Baldassarre Van den), 259.
Bosschaert (Tommaso Willibrord), 238.
Both (Giovanni), 259.
Boulenger (Ippolito), 318.
Bouquet (Vittorio), 252.
Bouts (Thierry), 52, 94 e seg., 101, 117, 118, 162.
Brabante (Dittico per l'oratorio della duchessa di), 65.
Braecke (Pietro), 300.
Braekeleer (Enrico di), 309, 325.
Braeckeleer (Ferdinando di), 305, 307.
Braquenié (Fratelli), di Tournai, 284.
Brée (Matteo Van), 301, 302, 325.
Breughel (Pietro) il Giovane, 136.
Breughel (Pietro) il Vecchio, 129 e seg., 174, 175, 190, 253, 255, 265, 303, 317, 322.
Breughel (Giovanni) il Vecchio, 253 e seg., 267, 271.
Breughel (Ambrogio), figlio di Giovanni il Vecchio, 274.
Breughel II (Giovanni), 255.
Bril (Matteo), 174, 177, 178.
Bril (Paolo), 174, 177, 178, 254.
Broederlam (Melchiorre), 65.
Broecq (Giacomo di), 151.
Broodhuis o Casa del Re, a Bruxelles, 200.
Brouwer (Adriano), 260 e seg.
Bruce (Lord), 205.
Bruges: Chiesa di Nostra Signora, 11 – Mercato dei panni, 22 – Beffroi, 23 – Palazzo Comunale, 24 – Tomba di Maria di Borgogna e di Carlo il Temerario nella chiesa di Nostra Signora, 150 – La stazione, 290.
Bruges (Giovanni di), alluminatore, 38.
Bruxelles: Cattedrale (Vedi *Santa Gudula*) – Palazzo Comunale, 24, 25, 200 – Il Pellicano, leggio del Museo, 30 – Case sulla Gran Piazza, 200 – Casa del Re, 200 – Casa dei Battellieri, 200 – Palazzi monumentali della Piazza reale, 201 – Fontana della Piazza del Gran Sablon, 205 – Palazzo del Parlamento, 205 – Casa delle Corporazioni, 289 – Palazzo delle Belle Arti, 289 – La Borsa, 280 – Palazzo di Giustizia, 290.
Bruxelles (Biblioteca reale di): *Vangelo* latino dell'XI sec., 8 – Manoscritto di S. Agostino del XII sec., 9 – *Libro dei Vangeli* del X secolo, 11 – *Prudenzio* dell'XI secolo, 12 – *Sacramentarium* dell'XI secolo, 13 – *Il vecchio possidente d'Audenarde*, 15 – *Salterio* del XIII secolo, 35 – *Storia d'Alessandro*, manoscritto del XIII secolo, 36 – *Leggenda aurea*, 37 – *Libro d'ore* di Filippo l'Ardito, 41 – *Le tres beau Livre d'heures* della Biblioteca del Duca di Berry, 43 – *Breviario* di Filippo il Buono, 49 – *Conquestes de Charlemagne*, 49, 51 – *Storia di Elena, madre di S. Martino*, 50 – *Storia dell'Hainaut*, 50 – *Il trattato delle lodi della Vergine*, 52 – *La Composizione della Scrittura*, 52 – *Il Fiore delle Storie*, 53 – *Storia di Carlo Martello*, 53 – *Storia del Toson d'Oro* 56 – *Leggenda aurea* di Filippo, duca di Clèves, 56 – Il *Catholicon* di S. Agostino, 56 – *Libro d'ore* detto di Nostra Signora di Hennessy, 60, 61 – INCISIONI: Il matrimonio mistico della Vergine, 138 – Stemma di Carlo il Temerario, 138.
Bultinc (Pietro), 107.
Burgkmair (Hans), 188.
Buysse (Giorgio), 322.

C

Caisne (Enrico di), 303.
Calamatta (Luigi), 324.
Calvaert (Dionigi) o Dionisio fiammingo, 182-183.
Campana (Pietro), 165.
Campin (Roberto), 77, 78, 80, 82, 84, 85.
Canini (Maes), 302.
Capellen (Riccardo di Vischer Van der), 111, 114.
Caravaggio, 250.
Carlomagno, 8.
Carlo I, duca di Savoia, 45.
Carlo I d'Inghilterra, 217, 225, 231, 282.
Carlo il Temerario, 54, 56, 83, 88, 138 – La sua tomba nella chiesa di Nostra Signora di Bruges, 150, 151.
Carlo Martello (*Storia di*), 53.
Carlo Quinto, 38, 39, 40, 47, 161, 193, 194.
Carmelitani (Chiesa dei), a Bruxelles, 197.
Casembrood (Agnese), 104.
Cassel (Luca), 174.
Cattaneo (Famiglia dei), 227
Cathier, 297.
Caukercke (Cornelio Van), 280.
Cels (Alfonso), 244.
Censerie (de La), 290.
Champaigne (Filippo di), 252 e seg.
Champmol (Certosa di) presso Digione: Altare di legno, 32, 65 – Pale d'altare, 65.
Chantilly (Museo Condé a), *Les trés riches heures du duc de Berry*, 45-62.
Charlemagne (*Les Chroniques et Conquestes de*), manoscritto del XV secolo, 51.
Chevrot (Giovanni), vescovo di Tournai, 90.
Chiesa Nuova (La) a Roma, 207.
Christus o Christi (Pietro), 76.
Claus (Emilio), 319.
Clays, 317.
Cleef (Josse Van), 121, 122.
Cleef (Josse Van), soprannominato il Pazzo, 170.
Clercq (Giovanni di), abate di Saint-Vaast, 83.
Cluysenaer (Alfredo), 312.
Coberger (Wenceslao), 197.
Cock (Gerolamo), 190.
Coeck (Pietro), 189.

Coecke d'Alost (Pietro), 148, 152.
Coene (Giacomo) di Bruges, 44.
Colin o Colyn (Alessandro), 152.
Collaert (I quattro), 190.
Collart (Maria), 318.
Colyns di Nole (Vedi *Nole*).
Compere (Giacomo), 65.
Congnet (Eligio), 172.
Coninck (Davide di), 274.
Coninxloo (Eligio Van), 174.
Coninxloo (Van) Cornelio Schernier, 161, 162.
Coopman (Pietra sepolcrale di Gualtiero) nella chiesa di San Salvatore a Bruges, 30.
Coosemans (Giuseppe), 318.
Coques (Gonzalo), 259.
Cornelis (Alberto), 115.
Corr (Erin), 324.
Corteo trionfale d'Alberto Dürer (*Il*), 188, 189.
Cossier (Giovanni), 249.
Costumi dei Turchi, 189.
Courbet, 320.
Courtens (Francesco), 319.
Coxcyen (Michele Van), 164.
Crabeels (Florent), 318.
Craesbeeck (Giusto Van), 362 e seg.
Crayer (Gaspare di), 240.
Cristiano (Tomba di), re di Danimarca a Roeskilde, 152.
Croce (Convento di Santa) a Huy, 63.
Cromoy (Tomba di Giovanni di) al Museo del Louvre, 29.
Crov (Carlo di), conte di Chimay, 36, 37.
Cueninc (Giacomo di), 104.
Culenburgh (Anna di), 57.

D

Dannat (Collezione), 167.
Danse, 324.
Daret (Giacomo), 78, 82, 83.
David (Gherardo), 109 e seg., 116, 124.
David (Luigi), 301, 302.
Delacre (Collezione), 249.
Delbeke, 315.
Delcour (Giovanni), 203.
Demannez, 324.
Denys (Francesco), 252.
Descamps, 204.
Desenfans, 300.
Devonshire (Duca di), 103, 227, 246.
Diepenbeecke (Abramo Van), 236.
Diest (Arnold Van), 33.
Dillens (Giuliano), 296, 300.
Dixmude (Cantoria della chiesa di), 34.
Donatello, 295.
Donne de Kidwelly (Sir Giovanni), 103.
Doudelet (Carlo), 327.
Douffet (Gherardo), 277.
Dubois (Luigi), 314.
Ducaju (Giuseppe Giacomo), 294.
Dupon (Giosuè), 300.
Dürer (Alberto), 124, 189.
Durrieu (Conte Paolo), 42, 61.
Dyck (Antonio Van), 172, 223 e seg., 238, 242, 251.
Dyckmans (Giuseppe), 306, 324.

E

Edelinck (Gherardo), 281.
Eertvelt (André Van), 270.
Egidio (Abate), 37.
Egmont (Giusto Van), 237.
Ellenhardt (Vescovo), 13.
Elsen (Alfredo), 325.
Enrico I (Tomba di), a Louvain, 29.
Enrico IV, 219.
Ensor (Giacomo), 323.
Ercolano (Scoperte d'), 205.
Ernesto. (Vedi *Gordeanus*).
Erlinda e Relinda (Manoscritto alluminato delle sorelle), 10.
Es (Giacomo Van), 274.
Euraclio (Monaco), 72.
Eyck (Uberto e Giovanni Van), 42, 66 e seg., 76, 80, 101.
Eyck (Giovanni Van), 48, 67 e seg.

F

Farasyn (Edgardo), 315.
Farnese (Alessandro), 185.
Fayd'herbe (Luca), 204.
Federico di Mérode (Tomba del conte), 294.
Federico Enrico di Nassau, 238.
Ferdinando (Cardinale), governatore dei Paesi Bassi, 217.
Ferdinando (Imperatore), 152, 251.
Ferdinando (Tomba dell'arciduca) e di sua moglie nella cattedrale di Innsbruck, 153.
Fernando (Don), 60.
Fiammingo (Dionisio). (Vedi *Calvaert*).
Fiandra (Conte di), 51.
Fillastre (Guglielmo di), 56.
Filippo II, 164, 192.
Filippo III, 206.
Filippo IV, 217, 220, 221.
Filippo, duca di Clèves, 56.
Filippo, genero di Maria di Borgogna e di Massimiliano d'Austria, 59.
Filippo l'Ardito, 32, 43, 49, 65.
Filippo il Buono, 42, 48, 49, 52, 57, 83.
Flemalle (Bartholet), 277.
Flemalle (Il maestro di) (Vedi *Campin*).
Floreffe (Abbazia di), 8 — *Bibbia* di Floreffe, 14.
Floreins (Giacomo), 107.
Floreins (Giovanni), 104.
Floris (Francesco), 167, 168, 173, 180, 181, 190.
Foucquier (Giacomo), 269.
Fourment (Elena), 217.
Fourmois 317, 326.
Fraikin (Carlo Augusto), 294.
Franco di Bruges (II): Camino nella sala del magistrato, 149, 162.
Franchoys (Pietro), 252.
Franck (Giuseppe), 324.
Francken (Ambrogio), 181, 182.
Francken (Francesco) il Vecchio, 256.
Francken (Francesco II) il Giovane, 256, 257.
Francken (Francesco) il Rubensiano, 256, 257.
Francesco I, 193.
Franquaert (Giacomo), 197.
Freeren (L'Aquila di), 30.
Fyt (Giovanni), 272, 273, 281, 283.

G

Gabron (Guglielmo), 274.
Gallait (Luigi), 304, 309, 313, 326.
Galle (Cornelio), il padre, 279.
Galle (Cornelio) figlio, 279.
Galle (Filippo), 190.
Galle (I quattro), 190.
Gammarele (Pietro), 116.

Gand (Gherardo di). (Vedi *Horembout*).
Gand (Biblioteca dell'Università di): *Liber Floridus*, 14 – *Cerimoniale* del XIV secolo, 36, 37 – *Monotessaron* o Concordanza dei Quattro Vangeli, 56.
Gand: Castello dei Conti, 5 – Mercato dei panni, 23 – Beffroi, 23 – Scudiero del Beffroi, 26.
Geefs (Fratelli), 293.
Geefs (Guglielmo), 284, 293 e seg.
Geefs (Giuseppe), 294.
Geets (Guglielmo), 310, 325.
Gembloux (Vangelo del X sec. proveniente dall'abbazia di), 12.
Genealogia di Massimiliano (*La*), 188.
Genoels (Abramo), 269.
Gentines (Fonte battesimale di), 28.
Gesuiti (Stile dei), 197.
Gesuiti (Chiesa ad Anversa), 197.
Gesuiti (Chiesa a Bruxelles), 197.
Gesuiti (Chiesa a Louvain), 197, 204.
Gheel (Altare scolpito della chiesa di), 31.
Ghemar, 326.
Giacomina di Baviera, 43.
Giacomo I d'Inghilterra, 224.
Gillemans (Gian Paolo), 274.
Gillemans (Gian Paolo II), 274.
Gilsoul (Vittorio), 319.
Giovanni di Baviera, 67.
Giovanni di Berry (Duca), 40, 42, 45, 47, 57 – *Les très riches heures*, 45, 62.
Giovanni di Bruges, 55.
Giovanni il Pittore, 65.
Giovanni Senza Paura, 49.
Godecharles (Lamberto), 205.
Goes (Ugo Van der), 98, 99.
Goesen (Fonte battesimale di), 28.
Goldschmidt (Collezione), 248.
Gonzaga (Vincenzo), duca di Mantova, 173, 206.
Goovaerts (Abramo), 255.
Gordeanus ed Ernesto, 13.
Gossaert (Giovanni) o Mabuse, 156 e seg., 195.
Gotico (Stile), 17 e seg.
Goubau (Antonio), 259.
Greverade (Enrico e Adolfo), 108.
Giusto di Gand, 154.
Grimani (*Breviario*), 61 e segg.
Grimmer (Giacomo), 174.
Groot (Guglielmo di), 297.
Groux (Carlo de), 320.
Gruuthuse (Sire di) (Vedi *Luigi di Bruges*).
Guffens, 314, 315.
Guglielmo IV, duca di Hainaut, 43.
Gysels (Pietro), 269.

H

Hainaut (*Storia dell'*), manoscritto del XV secolo, 50.
Hakendover (Altare in legno di), 32.
Hal: Nostra Signora, 19 – Fonte battesimale, 29 – Altare d'alabastro, 31.
Hals (Frans), 261, 262.
Hankar, 293.
Hanselaere (Van), 301.
Harlebeke (Chiesa di), 4.
Hasselt (Giovanni Van), 65.
Hecht (Enrico Van der), 319.
Hecke (Giovanni Van den), 276.
Heem (Giovanni Davidszoon di), 275.
Heem (Cornelio di), 275.
Heere (Luca di), 182.
Heidelberg (Castello di), 153.
Helmont (Giacomo Van), 277.
Hemissem (Giovanni di), 125 e seg.
Hennebicq (Andrea), 314.
Hennessy (*Libro d'ore*, detto di Nostra Signora di), 60, 61.
Herentals: Fonte battesimale, 28 – Altare in legno, 33.
Hermans (Carlo), 314.
Herreyns (Guglielmo), 278.
Hesdin (Jacquemart di), 44, 45.
Hessins (Guglielmo), 197.
Heyde (Pietro Van der), 190.
Heymans (Adriano), 318.
Hobbema, 317.
Hoeck (Giovanni Van den), 238.
Hoecke (Roberto Van), 258.
Hoffman (J.), 293.
Hooch (Pietro de), 309.
Horemans (Pietro Giacomo), 278.
Horembout (Gherardo), 61, 62.
Horta (M.), 293.
Houben (E.), 315.
Houffalize (Desiderio d'), 29.
Hulin (Giorgio), 42, 78.
Hulsen (Chiara Van), 104.
Hulstout (Altare in legno di), 33.
Huy (Nostra Signora di), 19.
Huy (Ranieri di), 29.
Huys (Francesco), 190.
Huys (Pietro), 129.
Huysmans (Cornelio), 260.
Huyssens (Pietro), 197.

I

Incisioni: Primi saggi, 137 – Grandi composizioni, 188 – Influsso del Rubens sull'incisione, 279 – L'incisione moderna, 323.
Innsbruck (Cattedrale di): Tomba di Massimiliano I, 152 – Tomba dell'arciduca Ferdinando e di sua moglie, 152.
Isabella, regina di Spagna, 59.
Isabella (Infanta), 216, 217.
Itinerarium Sancti Petri, manoscr. del XII sec., 9.

J

Jamaer (Vittorio), 289.
Jans (De), 315.
Jansen (Gherardo), 190.
Janssens (Abramo), 187.
Janssens (Girolamo), 259.
Jegher (Cristoforo), 281.
Jode (Gherardo di), 190.
Jode (Pietro di), 280.
Jonghelinck (Giacomo), 151.
Jordaens (Giacomo), 242, 243 e seg., 267, 280, 281.

K

Kaufmann (Collezione), 136.
Kempenaer (Pietro di), (Vedi *Campana*).
Kerniel (Cofanetto della chiesa di), 63, 64.
Kerricx (Alessandro), 269.
Kerricx (Guglielmo Ignazio), 277.
Key (Guglielmo), 169.
Key (Adriano), 170.

Keyser (Nicasio di), 304, 309, 313, 315.
Khnopff (Fernando), 322.
Knyff (Alfredo di), 318.
Kriekenborch (Giovanni Van), 55.
Kuyck (Francesco Van), 315, 325.

L

Laeken (Castello di), 205.
Laenen (Cristoforo Giacomo Van der), 259.
Laermans (Eugenio), 321.
Lagae (Giulio), 300.
Lagye (Vittorio), 315.
La Aja: Biblioteca reale: *Libro d'ore di* Filippo il Buono, 49 – Manoscritto presentato a Filippo il Buono da David Aubert, 52.
La Aja: Museo Meermano-Westreenianum: *Messale*, 37-38 – *Bibbia* eseguita da Giovanni di Bruges, 38.
Lairesse (Gherardo di), 277.
Lalaing (Conte Antonio di), 160.
Lalaing (Conte Giacomo di), 299, 313.
Lambeaux (Jef), 298.
Lamorinière (Francesco), 317.
Lampsonius, 124, 185.
Lange Peer (Pietro il Lungo). (Vedi *Aertsen*).
Lathem (Lievin Van), 61.
Lauters, 326.
Lauwers (Corrado), 280.
Lauwers (Francesco), 324.
Layens (Mattia), 25.
Léau (Tabernacolo di), 151.
Leblon (Collezione), 248.
Leempoels (G.), 323.
Leemputten (Francesco Van 320.
Leest (Antonio Van), 190.
Leggenda Aurea (*La*), manoscritto del XIV sec., 37.
Legrand, 326.
Lenain, 324.
Lens (Andrea Cornelio), 278.
Leone X, 193.
Leopoldo Guglielmo (Arciduca), 238, 258, 264, 276.
Leyniers (I), 194.
Leys (Enrico), 307 e seg., 325.
Li Ars d'Amour, manoscritto del XIV sec., 37.
Liber Floridus: il Paradiso Terrestre, 14 – Carlo il Calvo, 15.
Liedet (Luigi o Loyset), 50 e seg.
Liefrinck (Cornelio), 188.
Liefrinck (Giovanni), 148.
Liefrinck (Giovanni), figlio di Guglielmo, 189.
Liefrinck (Guglielmo), 189.
Liegi (Biblioteca dell'Università di): *Bibbia* del XIII secolo, 9 – *Libro d'ore* del XIV sec., 39, 40 – Biblioteca del Seminario: *Volgata* del XIII sec., 9.
Liegi: Palazzo dei principi vescovi, 26.
Liemakere (Nicolò di), 253.
Lierre (Beffroi), 23, 24.
Lies (Giuseppe), 303.
Liessies (Abbazia di), nell'antica contea di Hainaut), 6.
Limbourg (I fratelli di). (Vedi *Malouel*).
Linning (Guglielmo), 325.
Lint (Pietro Van), 237.
Lobbes (Abbazia di), presso Liegi, 8.
Loenhout (Altare in legno di), 33.
Lombardo (Lamberto), 165, 168.
Lombeek (Altare di Nostra Signora di), 33.
Lorenzo (Alluminatore di Anversa), 38.
Lorenese (Claudio), 259.
Louvain: Palazzo Comunale, 25 – Cancellata che racchiude il tabernacolo della chiesa di S. Giacomo, 152.
Lubecca (Cattedrale di), 108.
Lucas (Lord), 232.
Lucidel (Vedi *Neuchâtel*).
Luckx (Cristiano), 276.
Luigi XIII, 219, 282.
Luigi XIV, 258.
Luigi di Bruges (Sire di Gruuthuse), 55.
Luyten (Hendrik), 320.
Lye (Giovanni Van der), 65.
Lynen (Amedeo), 327.
Lyns (Giovanni). (Vedi *Molyns*).
Londra: Museo Britannico: *Bibbia di Stavelot*, 13 – *Bibbia di Floreffe*, 14 – *Messale del XII sec.*, 14 – *Libro d'ore* di Giovanni Senza Paura, 48, 49 – *Breviario* di Isabella di Spagna, 59 – *Libro d'ore* del XVI sec., 59 – *Genealogia dei re di Portogallo*, 60.

M

Mabuse. (Vedi *Gossaert*).
Madou (Giovanni Battista), 279, 306, 325.
Maes (Goffredo), 239.
Maeseyck (Vangelo della chiesa di), 10.
Mahaut d'Artois (Contessa), 140.
Mahu (Cornelio), 274.
Male (Luigi di), conte di Fiandra, 47, 65.
Malines: Casa dei Pescivendoli, 149.
Mallery (I due), 191.
Malouel o Maelwel (Hermand), 46.
Malouel (Giovanni), 42, 46, 65.
Malouel (Paolo), 42, 46.
Mander (Van), 154, 156.
Manoscritti (Miniature e alluminature illustranti i manoscritti), 7 e segg., 35 e segg.
Mansel (Giovanni), 53.
Marcatillier (Raffaello di), 56.
Marckelbach (Alessandro), 314.
Margherita d'Austria, 159.
Margherita d'Austria (Palazzo di), a Malines, 289.
Maria di Borgogna (Tomba di) a Bruges, 150.
Maria d'Ungheria, 159.
Marne (Gian Luigi di), 179.
Martino Zelandese. (Vedi *Roymerswael*).
Martino V, papa, 86.
Massimiliano imperatore, 193.
Massimiliano I (Tomba di) ad Innsbruck, 152.
Massys o Matsys (Quintino), 116 e seg.
Massys (Giovanni), 167.
Matham (Jacopo), 280.
Meert (Pietro), 252.
Megan (Renato), 269.
Mellery (Saverio), 323.
Melun (Tomba di Giovanni di), nel castello di Antoing, 34, 35.
Memline (Hans), 61, 101 e segg.
Mérode (Giovanni di) (Tomba di), 152.
Mertens (Carlo), 315.
Meulemeester (De), 323.
Meulen (Francesco Van der), 258.
Meulener (Pietro), 258.
Meunier (Costantino), 297 e seg., 322.

Meunier (G. B.), 324.
Meyers (Isidoro), 318.
Michelangelo, 168.
Michiel (Marc'Antonio), 61.
Michiels (G. B.), 324.
Middelbourg (Chiesa della abbazia di), 157.
Miel (Giovanni), 259.
Miclot (Giovanni), 52.
Mignon (Leone), 300.
Mildert (Giovanni Van), 202.
Miniatura (Arte della), 7 e segg., 35 e segg.
Miraflores (Trittico di), 86.
Miron (Antonio), 255.
Moere (Giovanni Van der), 57.
Mol (Pietro Van), 237.
Molyns o Lyns (Giovanni), 189.
Momper (Francesco di), 175, 176.
Momper (Giusto di), 175, 176.
Monaco (Messale della Biblioteca di), 13.
Mons (Beffroi di), 23.
Montefeltro (Federico di), 154.
Moreel (Guglielmo), 106.
Morgan (Pierpont), 83.
Moro (Antonio), 171 e seg.
Moysis (*Cronaca* di Gilles), 37.
Muller (Cornelio), 190.
Muller (Giovanni), 280.

N

Najera (Chiesa di), 109.
Navez (Francesco Giuseppe), 301, 302, 313, 316.
Neefs (Pietro), 276.
Neufchâtel (Nicola o Lucidel), 170.
Neyts (Gilles), 269.
Nicolaï (Arnoldo), 190.
Nieulant (Guglielmo Van), 259.
Nieuport (Beffroi di), 23.
Nieuwenhove (Martino Van) 105.
Nivelles: Chiostro romanico, 5 – Tesoro della Collegiale, 28.
Nole (Giovanni e Roberto di), 201.
Noort (Adamo Van), 206, 242.
Noort (Giovanni Van), 65.
Norkart (Simone), 50.
Nostra Signora (Chiesa di) a Schaerbeck, 288.
Nostra Signora di Anversa, 119.
Nostra Signora di Danzica, 103.
Nostra Signora di Montaigu, 197.
Nostra Signora delle Fonti a Liegi, 29.
Nostra Signora del Sablon a Bruxelles, 20.
Nostra Signora fuori città (Altare in legno di) a Louvain, 33.

O

Odovaere, 301, 325.
Offel (Edoardo Van), 327.
Ommeganck (Baldassarre), 279.
Ooms (Carlo), 310 e seg.
Oost (Giacomo Van), 252.
Oplinter (Altare in legno), 33.
Oppenheim (Barone), 75.
Orley (Bernardo Van), 159 e seg., 193 e seg.
Ouderaa (Pietro Van der), 310.
Overstraeten (Luigi Van), 288.

P

Paele (Giorgio Van der), 73.
Paelinck, 302.
Pailhe (Altare in legno), 33.
Pallant (Giovanni di), 57.
Pallavicini (Famiglia), 227.
Pamele (Chiesa di Nostra Signora), 17.
Panneels (Guglielmo), 281.
Pannemaker (Guglielmo di), 194.
Parigi: Biblioteca Nazionale: *Le Prove di Giobbe*, 14 – *Bibbia istoriata* di Filippo l'Ardito, 41 – *Salterio* del duca di Berry, 45 – *Il piccolo libro d'ore del duca di Berry*, 47 – *Fatti e gesta di Alessandro Magno*, 53, 54 – *Boezio, La Consolatione philosophiae*, 55 – *Il Torneo* di Giovanni di Bruges, 55.
Passe (I due De), 191.
Pasture (Roggero de la) (Vedi *Weyden*).
Patinir (Gioachino de), 124 e seg., 174.
Pauwels (Ferdinando), 310, 315.
Pede (Enrico Van den), 25, 65.
Peeters (Bonaventura), 270.
Peeters (Giovanni), 270.
Pepin (Martino), 187.
Pietro il Lungo (Lange Peer). (Vedi *Aertsen*).
Pitau (Nicola), 281.
Pittore della Morte di Maria. (Vedi *Cleef*).
Pitture ad olio (Le prime), 63 e seg.
Plantin (Stamperia di), 236.
Plantin Moretus (*Vangelo* del Museo), 11.
Plattenberg (Van), 269.
Poelaert (Giuseppe), 290.
Pompei (Scoperte di), 205.
Ponzio (Paolo), 280.
Porges (Collezione), 248.
Portaels (Giovanni), 311.
Portinari (Tommaso), 99.
Pourbus (Pietro) il Vecchio, 166.
Pourbus (Francesco), 172.
Pourbus (Francesco II), 173, 251.
Poussin (Nicola), 253.
Prevost (Giovanni), 115.
Pulpiti, 204.

Q

Quellin (Artus), 202.
Quellin (Artus), figlio del precedente, 202.
Quellin (Artus) il Giovane, 202, 203.
Quellin (Erasmo), 236.
Quellin (Giovanni Erasmo), 239.
Quesnoy (Girolamo du), 203.
Quesnoy (Francesco du), 203.
Quesnoy (Girolamo du), il Giovane, 203.

R

Raes (i), 194.
Raffaello Sanzio, 159, 162, 193.
Rassenfosse (Armando), 327.
Relinda. (Vedi Erlinda e Relinda).
Rinascimento (Stile del), 148 e seg.
Robbe (Luigi), 316.
Rodolfo II, 132, 184.
Rolin (Nicolò), 73, 88.
Romanico (Stile), 3 e seg.
Romano (Giulio), 193.
Rombouts (Teodoro), 250.
Roos (Giovanni), 274.
Rops (Feliciano), 326.
Rospigliosi (Palazzo) a Roma, 178.
Rosseels (Giacomo), 318.

Rothschild (Collez.), 42.
Rouge-Cloître (Convento del), 98.
Royal (Francesco di), 59.
Roymerswael (Martino di), 123 e seg.
Rubens (Pietro Paolo), 170, 187, 188, 199, 205 e seg., 225 e seg., 233 e seg., 251, 270 e seg., 279 e seg., 324.
Rudder (Isidoro di), 300.
Ruysbroeck (Giov. Van), 24.
Ryckaert (Davide), 266.
Rycker (Abramo di), 172.
Ryckmans (Nicola), 280.
Ryn (Tomba di Enrico Van), 64.
Rysselberghe (Théo Van), 323.

S

Sacro Sangue (Cappella del) a Bruges, 17.
Sadeler (Bertoldo), 65.
Sadeler (I tre), 191.
Sallaert, 283, 284.
Salviati (Bernardo), 111.
Salting (Collezione), 76.
Samuel (Carlo), 300.
Sant'Agostino (Chiesa) ad Anversa, 180.
Sant'Amando (Abbazia di) presso Tournai, 7.
Sant'Amando (Chiesa di) ad Anversa, 288.
Sant'Andrea (Chiesa) ad Anversa, 245.
Sant'Andrea (Convento di) a Frisinga, 13.
San Bartolomeo (Chiesa) a Bruges, 108.
San Bartolomeo (Chiesa) a Liegi, 4 – Fonte battesimale, 29.
San Bavone di Gand: Chiostro romanico, 5, 6 – Abbazia, 8 – Chiesa, 14, 172 – Mausoleo del vescovo di Trieste, 203.
San Bertino (Abbazia di), a Saint-Omer, 7.
San Dionigi (Chiesa) a Liegi, 4 – Altare in legno, 34.
San Domenico (Chiesa) a Bologna, 184.
San Donato (Chiesa) a Bruges, 114.
Sant'Eleuterio (Reliquiario) a Tournai, 28.
San Germano (Chiesa) a Mons, 151.
San Germano (Il Pellicano, leggio della chiesa) a Tirlemont, 30.
San Giorgio (Chiesa) ad Anversa, 288.
San Giacomo (Chiesa) ad Anversa, 20, 222.
San Giacomo (Chiesa) a Bruges, 106, 115, 163.
San Giacomo (Chiesa) a Gand, 17.
San Giacomo (Chiesa) a Liegi, 4, 20.
San Giacomo (Chiesa) a Louvain, 152.
San Giacomo (Chiesa) a Tournai, 17.
San Giovanni Evangelista (Messale della chiesa) a Liegi, 63.
San Giovanni (Pulpito della chiesa di) a Malines, 204.
San Giovanni (chiesa) ad Utrecht, 64.
San Giovanni (Ospedale) a Bruges: Bassorilievo del portale, 26 – Opere del Memlinc al Museo, 105 e seg.
San Giusto (Convento di), 164.
San Leonardo (Altare in legno di), a Léau, 33.
San Lorenzo (*Vangelo* latino, proveniente dalla abbazia di) a Liegi, 8.
San Marco (Piazza) a Venezia, 200.
San Martino (Abbazia di) a Tournai, 7 – *Manoscritto di Sant'Agostino*, 9 – *Cronaca* di Gilles le Moysis, 37.
San Martino (Chiesa) a Ypres, 18.
San Martino (Altare in legno della chiesa) a Tongres, 32.
San Michele (Chiesa) a Louvain, 197.
San Michele (Chiesa dell'abbazia) ad Anversa, 216.
San Nicasio, un diacono ed un accolito (avorio), 27.
San Nicola (Chiesa) a Gand, 17.
Sant'Omer (Enrico di), 36.
San Paolo (La Santa Rosa della chiesa di) ad Anversa, 203.
San Paolo (Chiesa) a Liegi, 19.
San Pietro (Abbazia di) a Gand, 8, 197.
San Pietro (Basilica) a Roma, 203.
San Pietro (Chiesa) a Louvain, 29 – Cantoria, 34.
San Pietro (Chiesa) ad Ypres, 4, 17.
San Quintino (Chiesa) a Tournai, 4.
San Quintino (Guglielmo di), 36.
San Rombaut (Chiesa) a Malines, 19.
San Salvatore (Chiesa) a Bruges, 17, 98, 164.
San Trond (Abbazia di) a Gand, 8.
Sant'Uberto (Chiesa) nel paese di Liegi, 8.
San Vincenzo (Chiesa) a Soignes, 4.
San Vito (Tomba della regina di Boemia nella cattedrale di) a Praga, 153.
Sant'Anna (Confraternita di) a Louvain, 118.
Santa Cecilia (Casa di) nel Vaticano, 178.
Santa Croce (Chiesa) a Liegi, 4, 5.
Santa Dymphne (Chiesa) a Gheel, 152.
Santa Gertrude (Reliquiario di) a Nivelles, 28.
Santa Gertrude (Chiesa) a Nivelles, 4, 8.
Santa Gudula (Chiesa) a Bruxelles: Architettura, 19 – Pulpito, 204 - Vetrate della Cappella della Vergine, 236 – Tomba del conte di Mérode, 294.
Santa Maddalena (Chiesa) a Tournai, 17.
Santa Maria Maggiore a Roma, 178.
Santa Odila (Cofano contenente le reliquie di), 63.
Santa Valpurga (Chiesa) ad Anversa, 208.
Santa Waudru (Altare della chiesa di), a Mons, 151.
Sanders (Giovanni). (Vedi *Hemissem*).
Sandrart, 233.
Sarepta (Vescovo di), 105.
Savery (Rolando), 255.
Schadde (Giuseppe), 26, 289.
Schaerbeck (Municipio di), 290.
Schampheleer (Edmondo), 318.
Schelde (Paolo Van der), 154.
Schernier (Cornelio). (Vedi *Coninxloo*).
Schooreel (Giovanni), 154.
Schubert, 326.

Schuppen (Pietro Van), 281.
Schut (Cornelio), 234, 235, 281, 283.
Seghers (Antonio), 104.
Seghers (Daniele), 275.
Senefelder (Carlo), 325.
Serlio (Sebastiano), 148.
Siberechts (Giovanni), 269.
Siciliano (Antonio), 61.
Simonis (Luigi Eugenio), 294, 326.
Slingeneyer (Ernesto), 304.
Sluter (Nicola), 34.
Smits (Giacomo), 307.
Snayers (Pietro), 257.
Snyders (Francesco), 188, 221, 241, 270 e seg.
Somer (Paolo Van), 174.
Son (Giorgio Van), 274.
Son (Gian Francesco Van), 275.
Soutman (Pietro), 280.
Spencer (Lord), 138.
Spicrincx (Pietro), 269.
Spinola (Ambrogio), 217.
Spinola (Famiglia), 227.
Spranger (Bartolomeo), 184, 191.
Springinklee (Giovanni), 188.
Stallaert (Giuseppe), 307.
Stappen (Carlo Van der), 296.
Stavelot (Abbazia di), 8, 13 – *Bibbia* composta nell'abbazia, 13 – *Messale* del X sec., 13 – *Sacramentario* dell'XI secolo, 13 – Altare di Stavelot, 31.
Steen (Giovanni), 314.
Steenwyck (Enrico Van), 276.
Stevens (Alfredo), 306.
Stevens (Giuseppe), 316.
Stobbaerts (Giovanni), 316.
Stradanus di Bruges, 190, 194.
Stroobant, 326.
Struys (Alessandro), 320.
Susteren (Giovanni Alessandro Van), 201.
Suttermans o Sustermans (Giusto), 222, 251.
Suvée (Giuseppe), 301.
Suys (Leone), 288.
Suys (Leone), figlio del precedente, 289.
Swanenberg (Guglielmo), 280.
Sweerts, 315.

T

Tani (Jacopo), 103.
Tavernier (Giovanni il), 50, 51.
Teniers (David) il Vecchio, 263.
Teniers (David) il Giovane, 263 e seg., 284.
Teniers (Giuliano), 263.
Tessenderloo (Cantoria della chiesa di), 34.
Teughel (Giovanni), abate di Dilighem, 161, 162.
Thielen (Giovanni Filippo Van), 276.
Thienen (Giacomo Van), 24.
Thierry de Haarlem. (Vedi *Bouts*).
Thompson (*Antifonario* di Enrico Yates), 36.
Thulden (Teodoro Van), 225, 281.
Thys (Pietro), 238.
Tilborch (Gilles Van), 266.
Tintoretto (Il), 179, 208.
Tito Livio, 195.
Tiziano, 209, 217, 227.
Tongres (Chiostro romanico a), 5.
Tongres (Nostra Signora), 18.
Torino (Biblioteca di): *Les très belles heures de Jean de France*, 42.
Torre della Parada (La), presso Madrid, 221.
Toscana (Granduca di), 222.
Tournai: Cattedrale, 4, 6, 27, 28 – Porta Mantile, 6 – Coro, 18 – Sculture della facciata, 27 – Reliquiario, 28 – Cantoria, 152 – Case romaniche di, 6 – Beffroi, 23.
Trieste (Mausoleo del vescovo di) a San Bavone di Gand, 203.
Trompes (Giovanni di), 112.
Tuck (Collezione), 83.

U

Uden (Luca Van), 267, 281, 284.
Urbano VIII, 203, 251.
Utrecht (Adriano Van), 274.

V

Valckenburgh (Luca Van), 174, 175.
Valckenburgh (Martino Van), 175.
Valckenburgh (Federico Van), 175.
Valle Reale (Certosa della), 56.
Vasari, 72.
Vaticano (Biblioteca del): *Libro d'ore* fiammingo del XVI sec., 57.
Vaudetar (Giovanni di), 38.
Vauquelin (Giovanni), 50.
Vecchio possidente d'Audenarde (Il), 15.
Vekemans, 324.
Velde (Enrico Van de), 292.
Veldener (Giovanni), 152.
Venius (Ottone), 184, 186, 206, 215.
Verboeckhoven (Eugenio), 315, 326.
Verbruggen (Enrico Francesco), 204.
Verendael (Nicola Van), 276.
Verhaecht (Tobia), 206.
Verhaegen (Pietro), 278.
Verhaegen (Teodoro), 204.
Verhaert (Pietro), 310, 315, 325.
Verhas (Giovanni), 322.
Verlat (Carlo), 310, 315, 325.
Vermeulen (Cornelio), 281.
Vermeyen (Giovanni), 194.
Verstraete (Teodoro), 319.
Verulam (Conte di), 75.
Verwée (Alfredo), 316.
Vienna (Biblioteca Imperiale): *Hortulus animae*, 62, 63.
Vigne (Paolo de), 295.
Vigne (Pietro de), 294.
Villa (Altare in legno di Claudio di), 33.
Villeroy (Maresciallo), 199.
Villers (Chiesa dell'abbazia di), 17.
Villiers-la-Ville (Altare in legno di), 33.
Vincent, 301.
Vinckeboons (Davide), 256.
Vincotte (Tommaso), 299.
Vitruvio, 148.
Vlaenderberghe (Barbara di), 106.
Voet (Giacomo Ferdinando), 251, 252.
Vorsterman (Luca), 244, 280.
Vos (Cornelio di), 240.
Vos (Martino di), 179 e seg., 190.
Vos (Paolo di), 272.
Vranckx (Sebastiano), 257.
Vredeman de Vries, 148.
Vrelant o Wyelant (Guglielmo di), 50, 108.
Vriendt (Cornelio di), o Floris, 149, 151.
Vriendt (Alberto di), 310, 315.

Vriendt (Giuliano di), 310, 315.
Vydt (Joost), 66, 67.

W

Wael (Cornelio di), 258.
Waghemakere (Domenico di), 26.
Wappers (Gustavo), 303, 325.
Wauters (Emilio), 312.
Wenemaer (Guglielmo), 30.
Werl (Maestro Enrico von), 80.
Werve (Nicola di), 34.
Weyden (Ruggero Van der), 78, 84 e seg., 141, 154, 160.
Wiericx (Antonio), 191.
Wiericx (Giovanni), 191.
Wiericx (Girolamo), 191.
Wiertz (Antonio), 305.
Wigans (Isacco), 274.
Wildens (Giovanni), 267.
Wilderen (Fonte battesimale di), 29.
Willaert (Ferdinando), 322.
Willaerts, 270.
Winckelmann, 205.
Winghe (Giusto Van), 182.
Winne (Lievin de), 313.
Witdoeck (Giovanni), 280.
Witte (Gaspare di), 269.
Wolfvoet (Vittorio), 237.
Wolsey (Cardinale), 193.
Woluwe (Giovanni di), 65.
Wouters (Francesco), 237.
Wyelant (Guglielmo di). (Ve di *Vrelant*).

Y

Ykens (Francesco), 276.
Ypres: Mercato dei panni, 22 – Beffroi, 22, 23 – Mercato della carne, 23.
Ysenbrandt (Adriano), 114.
Ysendyck (G.G.Van), 289.

Z

Zedlichem (Fonte battesimale di), 28.
Zeghers (Gherardo), 233 e seg., 243.
Ziethem (Certosini di), 37.
Zuccaro (Federico), 185.
Zuerbempde (Tabernacolo di), 152.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Aertsen (Pietro): *La Cuoca*, 124 – *Cavalleria rusticana*, 125 – *La Cucina*, 125 – *Gesù in casa di Marta e Maria*, 126.

Alessandro Magno (*Fatti e gesta d'*): Alessandro e la madre di Dario, 53.

Anversa: Torre della Cattedrale, 22 – Antico Mercato della carne, 23 – Palazzo Comunale, 147 – Case dei drappieri e dei conciatori, 148 – Chiesa dei Gesuiti, 198 – Torre della chiesa dei Gesuiti, 199 – Casa del Rubens, 199 – Palazzo del Re, 200.

Anversa (Museo d'): Ignoti: *Festa di Balestrieri ad Anversa*, 111 – *La Predicazione di Sant'Eligio*, 185.

Arazzi: *Davide e Betsabea*, 141 – *Episodi della Storia della Vergine*, 141 – *Cristo sotto la Croce*, 142 – *Storia di Cefalo*, 194 – *Romolo dà le leggi al popolo*, 194 – *Deposizione*, 195 – *La fine del Paganesimo*, 283 – *La morte d'Achille*, 283 – *Ritorno dai campi*, 284.

Audenarde: Palazzo Comunale, 24.

Averbode (*Vangelo di*): Il sacrificio di Abramo, 12.

Backere (Giovanni de'): Mausoleo di Maria di Borgogna nella chiesa di Nostra Signora di Bruges, 150.

Balen (Enrico Van): *Il ratto d'Europa*, 256.

Balten (Pietro): *La festa di S. Martino*, 140.

Bastogne: Fonte battesimale, 5.

Beers (Giovanni Van): *Sarah Bernhardt*, 305.

Bellechose (Enrico): *Il Martirio di S. Dionigi*, 60.

Benson (Ambrogio): *Deipara Virgo*, 110.

Berger (Giacomo): La fontana del Grand Sablon a Bruxelles, 203.

Beuckelaer (Gioachino di): *Il mercante di cacciagione*, 127 – *Il Figliuol Prodigo*, 127.

Beyaert (Enrico): Facciata della Banca Nazionale ad Anversa, 288.

Biot (Gustavo): *La Maddalena, da Q. Matsys*, 326.

Bles (Enrico): *L'Adorazione dei Magi*, 121 – *La Sacra Famiglia*, 121 – *Il Pellegrinaggio ad Emmaus*, 122.

Blomme (Leone ed Enrico): Casa comunale di Borgerhout, 289.

Blondel (Lancellotto): *Scene della vita dei Santi Cosma e Damiano*, 159 – *San Luca dipinge la Madonna*, 159 – *La leggenda di San Giorgio*, 160 – *San Luca e Dant'Eligio, patroni dei pittori*, 160.

Bockhorst (Giovanni Van): *Erse che si reca al tempio di Minerva*, 236.

Boel (Pietro): *Nido d'Aquile*, 274.

Boeyermans (Teodoro): *Lo stagno di Betsaide*, 238.

Bol (Giovanni): *Paesaggio*, 176.

Bolswert (Schelto di): *L'Incoronazione di spine*, 280.

Borremans (G.): Altare di Nostra Signora fuori città di Louvain, 31.

Bosch (Girolamo): *L'Adorazione dei Re Magi*, 129 – *Il Cristo oltraggiato*, 130 – *La salita al Calvario*, 131 – *Il Giudizio Universale*, 131.

Boulenger (Ippolito): *Veduta di Dinant*, 320.

Bouquet (Vittore): *Portastendardo*, 250.

Bouts (Thierry): *La Cena*, 84 – *La Pasqua ebraica*, 84 – *Il profeta Elia*, 85 – *Abramo e Melchisedech*, 85 – *La raccolta della Manna*, 86 – *L'iniquità dell'imperatore Ottone*, 86 – *Il Martirio di Sant'Erasmo*, 87 – *La Riabilitazione*, 87 – *Il Cristo in casa di Simone, il Fariseo*, 88 – *Il Martirio di S. Ippolito*, 88.

Braecke (Pietro): *Il Perdono*, 299.

Braekeleer (Enrico di): *Caffè*, 309 – *Lo stampatore*, 309.

Breughel (Giovanni) il Vecchio: *I Cinque Sensi*, 254 – *I Quattro Elementi*, 254 – *Madonna in una ghirlanda di fiori*, 255 – *La Tentazione di Sant'Antonio*, 255.

Breughel (Pietro) il Vecchio: *Il Pellegrinaggio di Molenbeek*, 132 – *La Fattoria*, 133 – *Kermesse*, 133 – *Gli Apicultori*, 134 – *Il Massacro degli Innocenti*, 134 – *La caduta di Saul*, 135 –

La Salita al Calvario, 135 — *Le Nozze al villaggio*, 136 – *Kermesse*, 136 – *I Cacciatori*, 137 – *Ritorno delle mandrie*, 138 – *Il Paese di Cuccagna*, 138 – *Cacciatore di nidi*, 139.
Breughel (Pietro) il Giovane: *Paesaggio invernale*, 139.
Bril (Paolo): *La guarigione dell'Indemoniato*, 179 – *Paesaggio* del Museo di Dresda, 180 – *Paesaggio* della Biblioteca del Vaticano, 180 – *Paesaggio* del Palazzo Rospigliosi a Roma, 180.
Broederlam (Melchiorre): *Scene della vita della Vergine*, 60.
Broeucq (Giacomo di): Altare nella chiesa di Santa Waudru a Mons, 150 – Particolare dell'altare, 151.
Brouwer (Adriano): *Osteria di villaggio*, 260 – *La Rissa*, 261.
Bruges: Torre e Mercato, 22 – Palazzo Comunale, 24 – Palazzo di Giustizia, 148.
Bruxelles, Palazzo Comunale, 24 – Casa della Piazza Grande, 200.
Bruxelles (Biblioteca Reale di): *Vangelo latino dell'XI secolo*, Lettera L, 6 – *Manoscritto di S. Agostino*, Lettera E, 6 – *Vangelo*, S. Giovanni, 8 – *Prudenzio*, Abramo e Melchisedech, 10 – *Sacramentario dell'XI secolo*, Crocifissione, 10 – *Il Vecchio possidente di Audenarde*, 14 – *Bibbia rimata di G. Van Maerlant*, Il festino d'Erode, 15 – *Salterio del XIII secolo*, L'Adorazione dei Magi, 34 – *Storia di Alessandro*, Combattimento dei Cavalieri, 35 – *Leggenda Aurea di Ziethem*, Vita di S. Brandano, 36 – *Libro d'ore del duca di Berry*, Madonna, 42; La salita al Calvario, 43 – *Breviario di Filippo il Buono*, La Pentecoste, 46; La festa d'Ognissanti, 46 – *Storia di Elena*, Battaglia navale, 47 – *Storia del Hainaut*, Saturno che divora i figli 48; Il re Bavone s'imbarca coi Troiani, 48; La disfatta di Ugo conte di Cambrai, 49; Come il conte di Fiandra conquistò il castello di Douai, 49 – *Les Conquestes de Charlemagne*, Giovanni Tavernier fa omaggio della sua opera, 50 – *Le Laudi della Vergine*, L'Annunciazione della Vergine, 50 – *Composizione della Sacra Scrittura*, Un torneo, 51 – *Fiori delle Storie*, Battaglia, 52; Il matrimonio di re Carlo V, 52 – *Storia di Carlo Martello*, Il duca di Mes reclama l'aiuto di re Pipino, 53 – *Storia del Toson d'Oro*, Il capitolo del Toson d'Oro, 55 – *Leggenda Aurea di Filippo di Cleves*, La Risurrezione di Cristo, 56 – *Catholicon di S. Agostino*, Lo scriba che taglia la penna, 56 – *Libro d'ore di Hennessy*, La caccia al falcone, 58; Betsabea e Davide, 58 – Incisioni: Stemma di Carlo il Temerario, 140 – Uno dei Nove Prodi, 190.
Calvaert (Dionigi): *L'Annunciazione*, 185 – *S. Francesco e S. Domenico*, 185.
Campana (Pedro): *La Deposizione*, 162.
Campin (Roberto): *L'altare Von Werl: S. Gioranni Battista e il Donatore*, 70 – *Santa Barbara*, 70 – *L'altare di Mérode*, 71 – *La Santa Trinità*, 71 – *Madonna*, 72 – *Santa Veronica*, 72 – *Il cattivo Ladrone*, 73 – *Ritratto*, 73.
Cassel (Luca): *Paesaggio*, 176.
Champaigne (Filippo di): *Ritratto del Richelieu*, 252 – *La Presentazione al Tempio*, 253.
Chantilly (Museo di): *Le ricchissime Ore del duca di Berry*, Il mese di Dicembre, 43; L'incoronazione di Maria, 44.
Christus (Petrus): *Ritratto*, 68 – *La leggenda di Santa Godeberta*, 68 – *L'Annunciazione*, 69 – *La Nascita di Cristo*, 69.
Claus (Emilio): *Il vecchio giardiniere*, 322.
Clays: *La costa d'Ostenda*, 318.
Cleef (Giusto van): *La Morte di Maria*, 118.
Cleef (Giusto Van) (2° di questo nome): *Ritratto*, del Castello di Windsor, 169 – *Ritratto di giovane* del Museo di Berlino, 169.
Cluysenaer (Alfredo), *Enrico IV a Canossa*, 312.
Coeck (Pietro): *Giovanni III, re di Portogallo*, 191 – *I costumi dei Turchi*, 191.
Coecke d'Alost (Pietro): Camino del gabinetto del borgomastro nel Palazzo Comunale d'Anversa, 152.
Colin o Colyns (Alessandro): Tomba di Massimiliano I a Innsbruck, 153.
Collaert (Adriano): *Il fuoco*, 192.
Congnet (Eligio): *Pierson La Hues, Tamburino della Corporazione di S. Luca*, 173.
Coninxloo (Van): *La leggenda di Maria Maddalena*, 158 – *La parentela della Vergine*, 158.
Coques (Gonzales): *Ritratto di famiglia* del Museo Wallace, 259 – *Ritratto di famiglia* del Museo di Dresda, 260.
Cossiers (Giovanni): *Gentiluomo che accende la pipa*, 248.
Courtens (Francesco): *Ritorno dalla chiesa*, 321 — *Raggi di sole*, 322.
Coxcyen (Michele Van): *Martirio di S. Sebastiano*, 161.
Craesbeeck (Giusto Van): *Osteria di villaggio*, 261 – *L'Ostricara*, 262.
Crayer (Gaspare di): *Santa Teresa e la Madonna*, 239 – *Madonna e Santi*, 240.
Cromoy (Monumento funebre di Giovanni di), 30.
Daret (Giacomo): *La Purificazione*, 74 – *L'Adorazione dei Magi*, 75 – *La Visitazione*, 76.
David (Gherardo): *Cambise e Sisamne*, 104; *La punizione del Giudice prevaricatore*, 105 – *Il Matrimonio di Santa*

Caterina, 105 – *Il Battesimo di Cristo*, 106 – *Donatore e Santi*, 106 – *Madonna e Santi*, 107 – *Giudici ebrei*, 107 – *Le Sante Donne*, 108.
David (Scuola di Gherardo): *La Natività*, 108.
Delcour (Giovanni): *Cristo morto*, nella chiesa dei Francescani di Hasselt, 202.
Desenfans: *Cristo risuscitato*, 299.
Diepenbeeke (Abramo Van): *Nettuno e Venere*, 235.
Dillens (Giuliano): *Giustizia*, 294.
Ducaju (Giacomo): *La caduta di Babilonia*, 292.
Dupon (Giosuè): *La Perla*, 299.
Dyck (Antonio Van): *Il Martirio di S. Sebastiano*, 221 – *San Martino*, 222 – *Frans Snyders e sua moglie*, 222 – *Ritratto di Geronima Brignole Sale*, 223 – *Ritratto del Marchese Brignole Sale*, 223 – *Ritratto del Cardinale Bentivoglio*, 224 – *Ritratto di Cornelio Van der Geest*, 224 – *La Madonna del Rosario*, 224 – *Ritratto di Enrico Conte di Bergh*, 225 – *Madonna e Donatori*, 225 – *S. Agostino*, 226 – *La Vergine e S. Ermanno Giuseppe*, 226 – *Pietà*, d'Anversa, 227 – *Madonna e Bambino*, 227 – *Pietà*, di Berlino, 228 – *Carlo I a caccia*, 228 – *I figli di Carlo I*, 229 – *Ritratto d'Anna Wake*, 229 – *Ritratto di Tommaso di Savoia*, 230 – *Ritratto di Francesco di Moncada*, Tav. I, frontispizio – *Lord Giovanni e Lord Bernardo Stuart*, 230 – *Guglielmo II e la sua fidanzata*, 231 – *Ritratto di Giusto Sustermans* (acquaforte), 281.
Dyckmans (Giuseppe), *Il cieco*, 304.
Edelinck (Gherardo): *La Maddalena*, 282.
Eertvelt (Andrea Van): *Marina*, 270.
Eyck (Uberto e Giovanni Van): *Angeli musicanti*, 62 – *Adamo ed Eva*, 63 – *L'Adorazione dell'Agnello*, 63 – *I Cavalieri di Cristo e i Giudici integri*, 64 – *Joost Vydt e sua moglie*, 64.
Eyck (Giovanni Van): *La Madonna del Cancelliere Rolin*, 65 – *L'uomo dal Garofano*, 66 – *La Madonna del Canonico Van der Paele*, 66 – *Arnolfini e sua moglie*, 67 – *Il Cardinale della Croce*, 67 – *Ritratto della moglie del pittore*, Tavola II, 74.
Floreffe (*Bibbia di*), L'Ascensione di Cristo, 11.
Floris (Cornelio): Palazzo Comunale di Anversa, 147.
Floris (Frans): *La Caduta degli Angeli*, 166 – *Adorazione dei Pastori*, 166 – *Ritratto di un falconiere*, 167.
Franc di Bruges: Camino nella Sala del magistrato, 149.
Franchoys (Pietro): *Ritratto*, 251.
Francken (Ambrogio): *La Moltiplicazione dei Pani*, 183 – *Il Martirio dei Santi Crispino e Crispiniano*, 183.
Francken II (Francesco): *Il Figliuol Prodigo*, 257.
Frédéric (Leone): *I mercanti di gesso*, 324.
Fyt (Giovanni): *Natura morta*, 272 – *Natura morta*, 273 – *Pasto d'Aquile*, 273.
Gabron (Guglielmo): *Natura morta*, 275.
Gallait (Luigi): *Decapitati*, 302 – *Ritratto della signora Gallait*, 303.
Gand (Biblioteca dell'Università di): *Liber Floridus*, II Paradiso terrestre, 13; Carlo il Calvo, 14 – *Cerimoniale del XIV secolo*, Cristo in croce, 36 – *Monotessaron*: Il Cristo e i Discepoli, 55.
Gand: Castello dei Conti, 1 — Scudiero della torre, 26.
Geefs (Guglielmo): *Amore, quando ci tieni!*, 292.
Gembloux (*Vangelo* proveniente dalla Abbazia di): *Cristo in croce*, 9.
Giovanni di Bruges (*Il torneo di*), Il duca di Bretagna davanti al re d'armi, 54.
Giusto di Gand: *La Cena*, 154 – *Ritratto di Mosè*, 154 – *Federico di Montefeltro e suo figlio*, 155.
Giobbe (*Le prove di*), 12.
Godecharles: *La Freddolosa*, 204.
Goes (Ugo Van der): *L'Adorazione dei Pastori*, 89 – *Ritratto di Tommaso Portinari*, 89 – *Ritratto della moglie di Tommaso Portinari*, 90 – *La Pietà*, 90 – *L'Adorazione dei Pastori*, 91 – *Il Peccato originale*, 92 – *La Morte di Maria*, 92 – *Ritratti di Donatori*, 93.
Goesen (Fonte battesimale di), 28.
Gossaert (Giovanni) o Mabuse: *San Luca che dipinge Maria*, 155 – *Adamo ed Eva*, 155 – *Danae*, 156 – *Madonna*, 156.
Grimani (*Breviario*), Febbraio, 58 – Maggio, 58.
Grimmer (Giacomo): *Paesaggio*, 176.
Groot (Guglielmo di): *L'Attività operaia*, 294.
Groux (Carlo di): *Il cancello del caffè*, 323.
Hainaut (*Storia del*): Saturno che divora i figli, 48 – Il re Bavone s'imbarca coi Troiani, 48 – La disfatta di Ugo, conte di Cambrai, 49 – Come il conte di Fiandra conquistò il castello di Douai, 49.
Hakendover (Altare di), 32.
Hal: Nostra Signora, 26 – Fonte battesinale, 29 – Altare, 31.
Heem (Giovanni di): *Frutta*, 275.
Heere (Luca di): *Le Vergini savie e le Vergini folli*, 184.
Hemissem (Giovanni Van): *La Vocazione di S. Matteo*, 122 – *Il Figliuol Prodigo*, 123 – *La gaia compagnia*, 123.
Hennebicq (Andrea): *I lavoratori nella Campagna romana*, 315.
Hennessy (*Libro d'ore* di Nostra Signora di), La caccia al falcone, 58; Betsabea e Davide, 58.

Hermans (Carlo) : *All'alba*, 315.
Herreyns (Guglielmo Giacomo) : *Ultimo respiro di Cristo*, 278.
Hesdin (Jacquemart di) : *Madonna*, 42 – *Il duca di Berry fra S. Giovanni e S. Andrea*, 45.
Hoeck (Giovanni Van den) : *Il Giorno*, 237.
Hofman (J.) : Case moderne, 291.
Horemans (Pietro Giacomo) : *Scena domestica*, 277.
Horta (Vittorio) : Particolare della facciata del Palazzo Aubecq, 291 – Sala da pranzo della casa Solvay, 291.
Houffalize (Desiderio di) : Imagine funebre, 30.
Huys (Francesco) : *Erasmo*, 191.
Huys (Pietro) : *Suonatore di cornamusa*, 128 – *Il fabbricante di mantici*, 129.
Huysmans (Cornelio) : *Paesaggio*, 268.
Itinerarium Sancti Petri : Lettera M, 7.
Janssens (Abramo) : *Il fiume Schelda con la Pulzella d'Anversa*, 189 – *Meleagro e Atalante*, 189.
Jegher (Cristoforo) : *La marcia di Sileno*, 282.
Jordaens : *L'Adorazione dei Pastori*, 242 – *Il Contadino e il Satiro*, 242 – *Allegoria della Fecondità*, 243 – *Ritratto di famiglia*, 243 – *Il Satiro e il Contadino*, 244 – *I Giovani e i Vecchi*, 244 – *Il Re beve!*, 245 – *Diogene alla ricerca dell'uomo*, 245 – *Bacco giovane*, 246 – *La serenata*, 246 – *Amori popolari*, 247 – *Mercante di frutti*, 247 – *La Presentazione al Tempio*, 248 – *La Lattaia*, 248 – *Gentiluomo che accende la pipa*, 248.
Kerricx (Alessandro) : *Paesaggio*, 269.
Key (Adriano) : *La Famiglia Smidt*, 168.
Key (Guglielmo) : *Ritratto di Eligio Mostaert*, 167.
Keyser (de) : *Bravo toro!*, 202.
Khnopff (Fernando) : *Ricordanze*, 325.
Knyff (Alfredo di) : *Barriera nera*, 320.
Lagae (Giulio) : *Madre e figlio*, 298.
L'Aja (Biblioteca Reale dell') : *Libro d'ore di Filippo il Buono*, Adorazione dei Magi, 47 – *Manoscritto presentato a Filippo il Buono*, S. Uberto salva alcuni naufraghi, 51.
L'Aja : Museo Meermano-Westreenianum : *Messale di Lorenzo d'Anversa*, Adorazione dei Magi, 38 – *Bibbia di Giovanni di Bruges*, Giovanni di Vaudetar presenta il suo lavoro a Carlo V, 38 ; Ezechiele e l'Angelo, 39.
Lairesse (Gherardo) : *Giuditta*, 277.
Lalaing (Giacomo di) : *Combattimento di Cavalieri*, 298 – *Ritratto di Sacerdote*, 314.
Lambeaux (Jef) : *Il Bacio*, 296 – *La Fontana di Brabon*, 296.
Lamorinière (Francesco) : *Stagno a Putte*, 319.
Leemputten (Francesco Van) : *Il mercato*, 323.
Leggenda Aurea (*La*), Vita di San Brandano, 36.
Lens (Andrea Cornelio) : *Arianna*, 278.
Leys (Enrico) : *Margherita di Parma consegna ai magistrati le chiavi della città di Anversa*, 307 – *Van Spangen proclamato capo della milizia*, 307 – *L'uccellatore*, 308.
Li Ars d'Amour : Cacciatori a cavallo, 37.
Liber Floridus, Il Paradiso terrestre, 13 ; Carlo il Calvo, 15.
Liegi (Biblioteca dell'Università di) : *Bibbia del XIII sec.*, Lettera B, 7 – *Libro d'ore del XIV sec.*, San Cornelio e Santa Caterina, 39 ; L'Annunciazione, 40 ; Cristo in croce, 40.
Liegi : *Vangelo* proveniente dall'Abbazia di San Lorenzo, Lettera L, 6.
Liegi : *Vulgata del Seminario*, Lettera E, 7 ; La moglie e gli amici di Giobbe, 34.
Liegi : Palazzo Vescovile, 25.
Liemaeckere (Nicola di) : *La Glorificazione della Vergine*, 253.
Lierre (Chiesa di) : Il Coro, 33.
Lies (Giuseppe) : *Il nemico si avvicina*, 308.
Lint (Pietro) : *Lo Stagno di Betsaide*, 236.
Lombardo (Lamberto) : *Il Sacrificio dell'Agnello pasquale*, 161.
Londra : British Museum : *Bibbia di Stavelot*, 10 – *Bibbia di Floreffe*, 11 – *Messale del XII sec.*, 13 – *Libro d'ore di Giovanni Senza Paura*, 45.
Louvain : Palazzo Comunale, 25 – Facciata della chiesa di San Michele, 198.
Luyten (Enrico) : *Sogni*, 321.
Madou (G. B.) : *Scena d'interno*, 304.
Maerlant (G. Van) : *Il festino d'Erode*, 15.
Maes (Goffredo) : *Il Martirio di San Giorgio*, 239.
Maeseyck (*Vangelo di*), San Matteo, 8.
Malines : La casa dei Pescivendoli, 149.
Massys (Quintino) : *Il velo di Veronica*, 111 – *Il Sacro Volto*, 112 – *Madonna*, 112 – *Madonna*, 113 – *La Genealogia della Vergine*, 113 – *La Deposizione*, 114 – *Il Banchetto d'Erode*, 114 – *Il Banchiere e sua moglie*, 115 – *San Giovanni nell'olio bollente*, 115 – *Ritratto di Giusto Van Cleef*, 116 – *La Cortigiana e il Vecchio*, 116 – *Ritratto di un Canonico*, 117 – *Testa di Vecchio*, 117.
Massys (Giovanni) : *Figura di donna*, 163 – *Giuditta*, 164 – *Elia e la vedova di Sarepta*, 164 – *Lot e le sue Figlie*, 165 – *Il Vecchio e la Giovane*, 165.
Meert (Pietro) : *Ritratto*, 252.
Mellery (Saverio) : *Allegoria*, 325.
Melun (Tomba di Giovanni di) e delle sue mogli, 33.
Memline (Hans) : *Madonna di Sir John Donne*, 17 – *Il Giudizio Universale*, 93 –

Il matrimonio mistico di Santa Caterina, 94 – *Madonna*, 95 – *L'Adorazione dei Magi*, 95 – *Sant'Orsola sbarca a Colonia*, 96 – *Sant'Orsola ricevuta dal Papa*, 96 – *Martirio di Sant'Orsola*, 97 – *San Cristoforo*, 97 – *Guglielmo Moreel, i suoi figli e il patrono*, 98 – *Barbara di Vlaenderberghe, le figlie e la patrona*, 98 – *Madonna di Giacomo Floreins*, 99 – *Madonna e Donatore*, 99 – *I due San Giovanni*, 100 – *Adamo ed Eva*, 100 – *La Natività*, 101 – *La Passione di Nostro Signore*, 101, 102 – *Il Calvario : Giuocatori di dadi*, 102 – *Il Cristo ed Angeli*, 102, 103 – *Ritratto di Martino Van Nieuwenhove*, Tav. III, 104.

Mérode (Tomba di Giovanni di) nella chiesa di Santa Dymphne a Gheel, 153.

Meulen (Francesco Van der) : *Il re Luigi XIV a Vincennes*, 259.

Meunier (Costantino) : *Il Seminatore*, 295 – *I Fabbri*, 295.

Michiels (G. B.) : *Il cieco, dal Dyckmans*, 325.

Molyns (Giovanni) : *Il doge Francesco Donato*, 190.

Momper (Giusto di) : *Paesaggio*, 178 – *La Primavera*; 179.

Monaco (*Messale* di), Cristo proibisce a sua madre di toccarlo, 11.

Moro (Antonio) : *Il Duca d'Alba*, 170 – *Autoritratto*, 170 – *Maria Tudor*, 171 – *Canonici*, 171 — *L'imperatore Massimiliano II*, 172 – *Pereson, Buffone del re di Spagna*, 172.

Moysis (*Cronaca di Gilles le*), La Peste di Tournai, 37.

Navez (F. G.) : *La Madonna*, 300 – *Ritratto della famiglia Hemptinne*, 300.

Neefs (Pietro) : *Interno di chiesa gotica*, 277.

Neufchâtel (Nicola) : *Ritratti*, 169.

Ommeganck (Baldassarre) : *Paesaggio con bestiame*, 279.

Ooms (Carlo) : *La lettura proibita*, 311.

Oost (Giacomo Van) : *Ritratto*, 251.

Orley (Bernardo Van) : *Le prove di Giobbe*, 156 – *Gli apostoli Tommaso e Matteo*, 157 – *Giudizio Universale*, 157 – *Ritratto del dottor Zelle*, 157.

Onderaa (Pietro Van der) : *Il ritorno delle Sante Donne*, 311.

Pamele (Chiesa di Nostra Signora di), 18.

Parigi (Biblioteca Nazionale di) : *Le prove di Giobbe*, 12 – *Bibbia figurata*, La creazione del mondo, 41 – *Salterio francese e latino del Duca di Berry*, Il re Davide, 43 – *Piccolo Libro d'ore del Duca di Berry*, Il miniaturista fa omaggio del suo lavoro, 44 – *Fatti e gesta d'Alessandro Magno*, Alessandro e la madre di Dario, 53 – *Boezio, de Consolatione*, Boezio e le fanciulle, 54 – *Il Torneo di Giovanni di Bruges*, Il duca di Brettagna davanti al re d'armi, 54.

Patinir (Gioachino di) : *Il Battesimo di Cristo*, 119 – *Il Paradiso e l'Inferno*, 120 – *Il Riposo nella Fuga in Egitto*, 120.

Peeters (Bonaventura) : *Marina*, 270.

Pepyn (Martino) : *Il Battesimo di S. Agostino*, 188.

Plantin-Moretus (*Vangelo* del Museo) : San Giovanni, 9.

Poelaert (Giuseppe) : Palazzo di Giustizia di Bruxelles, 187.

Ponzio (Paolo) : *Paolo Rubens*, 281.

Portaels (Giovanni) : *Un palco al teatro di Budapest*, 313.

Pourbus (Pietro) il Vecchio : *Il Giudizio Universale*, 162 – *Ritratto di Giovanni Van der Gheenste*, 163 – *Adriana di Buck*, 163.

Pourbus (Francesco) : *L'uomo dal bicchiere*, 173.

Pourbus (Francesco II) : *Maria de' Medici*, 174 – *Luigi XIII*, 175 – *Ritratto di un pittore*, 175.

Prévost (Giovanni) : *Giudizio Universale*, 109 – *Donatore e Santo Patrono*, 109 – *La moglie del Donatore*, 110.

Quellin (Artus) : *Cariatidi*, nel Municipio di Amsterdam, 201 – *Santa Rosa*, nella chiesa di S. Paolo ad Anversa, 201.

Quellin (Erasmo) : *L'Incoronazione di Carlo V*, 238.

Quesnoy (Francesco du) : *Sant'Andrea*, 202.

Robbe (Luigi) : *Animali*, 316.

Rombouts (Teodoro) : *Lanzichenecchi che giuocano a carte*, 249 – *I Cinque Sensi*, 249.

Rops (Feliciano) : *Bevitrice d'assenzio*, 326 – *Lo scandalo*, 327.

Roymerswael (Martino Van) : *San Girolamo*, 118 – *Il Cambiamonete*, 119.

Rubens (Pietro Paolo) : *Fanciulli che recano una ghirlanda di frutti*, 197 – *I quattro Filosofi*, 204 – *Romolo e Remo*, 205 – *L'Adorazione dei Magi*, 205 – *L'erezione della Croce*, 206 – *La Battaglia delle Amazzoni*, 206 – *L'autore e sua moglie*, 207 – *Il ritorno di Diana dalla caccia*, 207 – *La Deposizione*, 208 – *L'ultima Comunione di San Francesco*, 208 – *Il colpo di lancia*, 209 – *Il Piccolo Giudizio Universale*, 209 – *Castore e Polluce rapiscono le figlie di Leucippo*, 210 – *La marcia di Sileno*, 210 – *La caccia ai leoni*, 211 – *Miracoli di Santo Ignazio*, 211 – *L'incoronazione di Maria de' Medici*, 212 – *Autoritratto*, 212 – *Ritratto di Maria de' Medici*, 212 – *Ritratto dei figli Alberto e Nicola*, 213 – *Susanna Fourment* (*Il Cappello di paglia*), 213 – *Il Trionfo e le figure del Sacramento* (schizzo), 214 – *Elena Fourment in costume di nozze*, 214 – *Elena Fourment*, 215 – *Il pittore, Elena Four-*

ment e il loro figlio, 215 – *Miracolo di Sant'Ildefonso*, 216 – *Ritratto dell'Infanta Isabella*, 216 – *Una mandra*, 217 – *Il Ritorno*, 217 – *Le tre Grazie*, 218 – *Rodolfo I e il Sacerdote*, 218 – *Elena Fourment e due suoi figli*, Tav. IV, 218 – *Il Giudizio di Paride*, 219 – *Il Giardino d'Amore*, 219 – *Giovanni Van Ghindertaelen*, 220 – *Il Massacro degli Innocenti*, 220 – *La Sacra Famiglia*, 221.

Rudder (Isidoro de) : *Il Nido*, 298.

Ryckaert (Davide) : *L'Osteria*, 266 – *L'Alchimista*, 267.

Sadeler (Eg. de) : *Ritratto di Martino de Vos*, 192.

San Bartolomeo (Chiesa) a Liegi : Fonte battesimale, 29.

Sant'Eleuterio (Reliquiario di) a Tournai, 27.

Santa Gertrude (Reliquiario di) a Nivelles, 27.

San Giacomo (Interno della chiesa di) a Bruxelles, 21.

San Martino (Chiesa) a Ypres, 18.

San Nicasio, un suo diacono ed un accolito, 26.

San Paolo (Chiesa) a Liegi, 19.

San Rombaut (Chiesa) a Malines, 20.

San Vincenzo (Collegio) a Soignies, 2.

Santa Croce (Chiesa) a Liegi, 4.

Santa Gudula (Chiesa) a Bruxelles, 21.

Savery (Rolando) : *Orfeo che incanta gli animali*, 256.

Schampheleer (Edmondo di) : *Il vecchio Reno, presso Gonda*, 319.

Schelde (Van der) : Porta interna della sala degli Scabini a Audenarde, 153.

Schut (Cornelio) : *Il Martirio di San Giorgio*, 233 – *Il Trionfo del Tempo*, 234.

Seghers (Daniele) : *Sant'Ignazio*, 276 – *Fiori*, 276.

Siberechts (Giovanni) : *Paesaggio*, 269.

Simonis (L. E.) : *Statua di Goffredo di Buglione*, 293.

Slingeneyer (Ernesto) : *La Battaglia di Lepanto*, 301.

Snayers (Pietro) : *Battaglia*, 258.

Snyders (Francesco : *La Dispensa*, 271 – *Frutti*, 271.

Spranger (Bartolomeo) : *Cristo e i Fanciulli*, 186.

Stallaert (Giuseppe) : *Didone morente*, 306.

Stappen (Carlo Van der) : *L'uomo dalla spada*, 293.

Stavelot (*Bibbia* di) : Scene della vita di David, 10.

Stavelot (*Sacramentarium* di) : Cristo in croce, 10.

Stevens (Alfredo) : *Tutte le felicità*, 305 – *Disperata*, 306.

Stevens (Gius.) : *Mercato di cani*, 317.

Stobbaerts (Giovanni) : *Animali che escono dalla stalla*, 318.

Struys (Alessandro) : *Disperazione*, 324.

Suttermans o Sustermans (Giusto) : *Ritratto di Cristiano di Danimarca*, 250.

Suys (Leone) : La Borsa di Bruxelles, 288.

Teniers (Davide) il Giovane : *Osteria presso un fiume*, 263 – *Kermesse*, 263 – *Il tiro dell'arco*, 264 – *La Tentazione di Sant'Antonio*, 264 – *Kermesse*, 265 – *Il tiro al pappagallo*, 265 – *Ritorno dai campi* (arazzo), 284.

Thulden (Teodoro Van) : *I Paesi Bassi rendono omaggio a Maria*, 234 –

Thys (Pietro) : *San Sebastiano martire* 237.

Tilborch (Gilles Van) : *Nozze Fiamminghe*, 266.

Tongres : Chiostro romanico, 4 – Chiesa di Nostra Signora, 19.

Tournai : La Cattedrale, 3 – Il transetto, 3 – Porta Mantile, 5 – Profeti, sculture della facciata, 26 – San Nicasio, il suo diacono ed un accolito, 26 – Reliquiario di Sant'Eleuterio, 27.

Torino (Biblioteca di) : *Les Très Belles Heures de Jean de France*, 41, 42.

Uden (Luca Van) : *Paesaggio*, 267.

Utrecht (Adriano Van) : *Frutti*, 274.

Valckenburgh (Luca Van) : *L'albergo del villaggio*, 177 – *Paesaggio invernale*, 177.

Valckenburgh (Martino Van) : *Il mese di Gennaio*, 178.

Vaticano (Biblioteca del) : *Libro d'ore del XVI sec.*, 57.

Vecchio possidente d'Audenarde (*Il*), Scene della vita rustica, 14.

Velde (Enrico Van de) : Villa moderna, 290 – Interno, 290.

Venius (Ottone) : *Cristo e i quattro Penitenti*, 186 – *La Vocazione di San Matteo*, 186 – *Carità di San Nicola*, 187 – *San Nicola protegge Mira assediata*, 187 – *Ritratto di Miraeus*, 188.

Verboeckhoven (Eugenio) : *Ricordo della Campagna romana*, 316.

Verbruggen (E. Fr.) : *Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso Terrestre*, 203.

Verhaegen (Pietro) : *La Presentazione al Tempio*, 279.

Verhaegen (Teodoro) : *Il Buon Pastore*, 202.

Verlat (Carlo) : *Vox Dei*, 312 – *La difesa della mandra*, 313.

Vermeyen (Giovanni) : *La conquista di Tunisi*, 193.

Verstraete (Teodoro) : *La visita alla casa del dolore*, 321.

Verwée (Alfredo) : *Animali sulla riva del fiume*, 317.

Vienna (Biblioteca Imperiale) : *Hortulus Animae*, S. Caterina, 59.

Vigne (Paolo de) : *Immortalità*, 293.

Villa (Altare di Claudio di), 32.

Vinckeboons (Davide) : *Kermesse di Villaggio*, 257.

Vinçotte (Tommaso): Frontone del Palazzo Reale, 297 – Busto di Leopoldo II, 297.
Voet (Giac. Ferd.): *Ritratto di Decio Azzolini*, 250.
Vorsterman (Luca): *La caduta degli Angeli*, 280.
Vos (Cornelio de): *San Norberto riceve le ostie consacrate*, 240 – *Il Messaggero della Corporazione di San Luca*, 241 – *La Famiglia del pittore*, 241.
Vos (Martino de): *L'Incredulità di San Tommaso*, 181 – *Il Tributo di Cesare*, 181 – *Ritratto della famiglia Anselmo*, 182 – *Ritratto di Eligio Hoffman e di sua moglie*, 182 – *Il Trionfo di Cristo*, 183.
Vos (Paolo de): *Caccia al cervo*, 272.
Vranckx (Sebastiano): *Paesaggio*, 258.
Vriendt (Cornelio di): Tabernacolo di Léau, 151 – Tabernacolo di Zuerbempde, 521.
Vriendt (Alberto di): *La scomunica di Bouchard d'Avesnes*, 310.
Vriendt (G. de): *Il canto di Natale*, 310.
Wappers (Gustavo): *Giornate di Settembre 1830, sulla Piazza Grande di Bruxelles*, 301.
Wauters (Emilio): *La follia di Ugo Van der Goes*, 313.
Wenemaer (Guglielmo) e sua moglie (Tomba di), 30.
Weyden (Ruggero Van der): *La Deposizione*, 77 – *La Giustizia di Traiano*, 77 – *La Giustizia di Herkenbald*, 78 – *Santi adoranti*, 78 – *Giudizio Universale*, 79 – *I Sette Sacramenti*, 79 – *L'Altare di San Giovanni*, 80 – *L'Altare Bladelin*, 80, 81 – *Madonna*, 82 – *Ritratto*, 82 – *La Presentazione al Tempio* 83 – *L'Adorazione dei Magi*, 83.
Wiericx (Antonio): *L'Infanta Isabella*, 192.
Wiertz (Antonio): *Patroclo*, 303.
Wildens (Giovanni): *Paesaggio*, 278.
Wilderen (Fonte battesimale di), 28.
Winghe (Giusto Van): *Apelle dipinge l'amante d'Alessandro Magno*, 184.
Winne (Lievin de): *Ritratto di Leopoldo I*. 314.
Wouters (Francesco): *Diana nel bosco*, 235.
Ypres: La Cattedrale, 2 – I Mercati, 22, 23.
Ysendyck (G. G. Van): Casa comunale di Schaerbeck, 289.
Zedlichem (Fonte battesimale di), 27.
Zeghers (Gherardo): *Il Sogno di San Giuseppe*, 231 – *Madonna e Bambino*, 232 – *Il Matrimonio della Vergine*, 232 – *Adorazione dei Pastori*, 233.

ARS UNA SPECIES MILLE
BIBLIOTECA CIVICA
N° 120680
VARESE
15 APR 1982

[illegible] (Van Eyck) [illegible] tura (pag 230)

[illegible]: R van der Weyden, G Schoorel, Gossaert [illegible] G Gossaert van Orley
L. Blondeel

la crociata [illegible] (1866) 179, 209

decadenza della pittura nel 700 277

e sua ripresa alla fine del secolo 278.

I Adamo ed Eva di Van Eyck (cfr. [illegible] (fig 282)) 250

paesaggi [illegible] figurette [illegible] dei due Brueghel fig 265, 270, 275

Kermesse: P. Brueghel il Vecchio (fig 263) P. Brueghel (fig 269), Vinckeboons (fig 514)
Teniers (fig 527, 530

"[illegible]": Rombouts (fig 498) G. Brueghel il Vecchio (fig 508).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Editore

Insegnamento e Storia dell'Arte.

ARS UNA: SPECIES MILLE.

La collezione intera formerà una *Storia Generale delle Arti Figurative* dai tempi antichissimi ai giorni nostri. Ogni singolo volumetto, che conterrà da sei ad ottocento illustrazioni e tavole a colori, sarà opera del più reputato storico dell'arte della rispettiva nazione.

Per la straordinaria modicità del prezzo, la nuova collezione è alla portata d'ognuno; perciò essa è destinata a rendere i maggiori servizi agli artisti, architetti, pittori, scultori, incisori, agli studiosi, a quanti insomma hanno il culto del bello.

VOLUMI PUBBLICATI:

1. **L'Arte nelle Isole Britanniche**, di Sir Walter Armstrong. Prima traduzione italiana di Odoardo H. Giglioli, con 600 illustrazioni e 4 tavole colorate ..... L. 30.—
2. **L'Arte nell'Italia settentrionale**, di Corrado Ricci, con 771 illustrazioni e 4 tavole colorate ..... » 30.—
3. **L'Arte in Francia**, di Louis Ourticq, con 943 illustrazioni e 4 tavole colorate ..... » 30.—
4. **L'Arte in Egitto**, di G. Maspero. Prima traduzione italiana di Giulio Farina, con 565 illustrazioni e 3 tavole colorate ..... » 30.—
5. **Spagna e Portogallo**, di Marcel Dieulafoy. Prima traduzione italiana di Raffaele Calzini, con 745 illustrazioni e 4 tavole colorate ..... » 30.—
6. **L'Arte in Fiandra**, di Max Rooses. Prima traduzione italiana di Art. Jahn Rusconi, con 656 illustrazioni e 4 tavole colorate ..... » 30.—
7. **Roma**, di Eugéne Strong. Prima traduzione italiana di Lisa Sarfatti Scopoli, con 584 illustrazioni e 1 tavola .... » 60.—

IN PREPARAZIONE:

Grecia, di Amelung.
Bisanzio, di Millet.
Italia del Sud, di G. Poggi.
Olanda, di G. Bode.
Germania, di Popp.
China e Giappone, di Maitre.
India e Persia, di Foucher.
America, di Cortissoz.

Inviare Cartolina-Vaglia all'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, Editore – BERGAMO, o rivolgersi ai principali librai del Regno.